اللغة العربية: الثانية باك آداب

المؤلفات : مسرحية 'ابن الرومي في مدن الصفيح' لعبد الكريم برشيد

ابن الرومي في مدن الصفيح - قراءة تحليلية

المتن الحكائي

فضاء المسرحية امتداد لكل المدن العربية التي تعيش وطأة التهميش والفقر، سكانها بسطاء، حرموا من أدنى شروط العيش. وتطرح المسرحية إلى جانب هم الإنسان في بلوغ قوته اليومي،هاجس المكان/المأوى كهدف ثان في حياة متقلبة.ليصير الإفراغ وحلول البنايات الجديدة الشاهقة عوض الواقع- الحي القصديري- آفة مجتمع الحي .وتحضر عريب رغم واقع المجون لتنقذ ابن الرومي من عزلته وتخرجه إلى معانقة هموم ومشاكل ذاته/المجتمع.

تحتوي مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة.لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل, وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين، وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.

ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته، ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل. بعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبربحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار، قريبة كانت أو بعيدة، بكل تناقضاتها الحياتية.

وينتقل الكاتب من الخيال، ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السياح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما يجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق، وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد. وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة، إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة ورضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.

ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيازاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي: أن يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة، كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.

بعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته . ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم، وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة، ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء، وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان يعتبره رمزا للشح والتقتير.كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين.لذا أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه النعم والأفضال من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان، وخاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان، سيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار؛ مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه.

ويتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة، حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولائك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي، وهدم أكواخه التي يعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس وبناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم.

ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء، فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.

وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه، يركب السحاب وهو عالق بالتراب في كوخه الحقير، يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويحسون بمعاناته أيما إحساس.

ويتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ماداموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم؛ لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب التي صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة واختارت العيش معه شرط أن يفتح بابه للآخرين ولجيرانه الذين هم ضحايا لواقع الاستلاب والاستغلال من طغمة الجاه والسلطة، في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء المزدرين من قبل المسؤولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم للاستيلاء على حيهم الذي يقطنونه واستثماره في مشاريعهم المدرة للغنى.

وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه، ويمنعهم من الرحيل، ويعترف بأخطائه الجسيمة التي اقترفها في حقهم، وبأن سماسرة السراب هم المسؤولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي، ويعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة.

وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر إلى معرفة العالم الخارجي لتحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها.

تجسد المسرحية – إذن- تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحالم والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان. لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:

ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش

ابن الرومي الشاعر العاشق

ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب

ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه.

إذ بعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى، كل ذلك بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة دون زيف أو قناع. وهذا ما جعل عبد الكريم برشيد يقر بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات: " لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة- مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل(هنا)- أل(هناك)، ويمكن أن نحصر كل هذه المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين:

مستوى الواقع، حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا.

المستوى الثاني يدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته دنيازاد فيما بينهما. وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة..." ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ

هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل".

ويتبين لنا كذلك أن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي(لوحة الواقع الاجتماعي)، ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل(التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف العضوي الذي تحدث عنه أنطونيو غرامشي.كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة " ابن الرومي- ابن دانيال" والمعاصرة " واقع المدينة".وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت تغولا من شدة الاحتكار والتغريب وتحييد الأصالة وكل الخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية، وهو ما نجده في مسرحيات برشيد الأخرى مثل: إمرؤ القيس في باريس، والنمرود في هوليود أو عند المسكيني الصغير في: عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية، والخروج من معرة النعمان، وفي أهل المدينة الفاضلة لرضوان أحدادو، ومرتجلة فاس لمحمد الكغاط، ومدينة العميان لمحمد الوادي، والهجرة من المدينة لعبد الكريم الطبال.

ويتبين لنا مما سلف، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث لغربلته وتعريته وتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد وإعادة بنائه أو ترميمه عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. وفي هذا الصدد يقول الدكتور مصطفى رمضاني: " برشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا."

الشخصيات الدرامية

جرد القوى الفاعلة

الشخصيات الدرامية في المسرحية أقنعة رمزية يمكن تصنيفها إلى أصناف عدة: [شخصيات تراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري (ابن دنيال- دنيازاد) والأدبي (ابن الرومي)، تقابلها شخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر(سعدان- رضوان-حمدان- المقدم- رئيس المجلس البلدي)]، و[شخصيات مثالية مثل: ابن دنيال وابن الرومي، تقابلها شخصيات واقعية مثل: سعدان ورضوان وحمدان وعريب...]، و[شخصيات كادحة مستغلة بفتح الغين مثل: سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني وعيسى البخيل ودعبل الأحدب وعريب مقابل شخصيات مستغلة (بكسر الغين) تملك الجاه والسلطة والزيف مثل: المقدم والخادم يا زمان ورئيس المجلس البلدي].وسنحاول في هذا الجدول رصد مواصفات شخصيات المسرحية التي صاغ الكاتب أسماءها بصيغة المفارقة والسخرية:

دلالة الإسم الوظيفة الاجتماعية السمات الخارجية السمات الأخلاقية والنفسية الشخصيات

دلالة الاغتراب شاعر شاعر فقير – عاطل- يسكن كوخا صفيحيا في أحياء بغداد- وحيد بدون أهل- مولى عريب- الانكماش- الخوف- التطير- منغلق على نفسه- مثالي- عاشق الجواري ابن الرومي

دلالة على التطفل والغفلة رسول الحي عالم- شاعر- خطيب- خير- طيب مع جيرانه ولاسيما مع ابن الرومي أشعب المغفل

جحوظ العينين حلاق مولع بالغناء- فقير- له دكان صغير- الطيبوبة- المرح- جحظة المغني

التشوه الخلقي بائع العطر والمناديل تاجر- فقير- ظهر متورم- الطيبوبة- حب الجوار دعبل الأحدب

البخل إسكافي عجوز- فقير- يقتصد في معيشته لشراء كفن الموت الطيبوبة- الواقعية- عيسى البخيل

العروبة جارية شاعرة- مغنية- راقصة- راوية- جميلة الحسن- ابنة العرب- واقعية- اجتماعية- إنسانية- عريب

غلاء الثمن جارية عازفة على آلة العود- المرح- الطيبوبة- جوهرة

اللمعان والاتقاد جارية طرازة- ابنة الروم- جميلة المنظر بجيدها وعيونها الزرق وحواجبها- المرح – الطيبوبة حبابة

الموسيقى والغناء والعزف معلمة الجواري تاجرة في الجواري- امرأة عجوز شمطاء ماكرة- شريرة- مستغلة- فاجرة- تحب المال- خبيثة الرباب

دلالة على الأولوية في الإشراف ونقل الأخبار من عيون السلطة من أعوان السلطة- رجل متسلط- يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر- رسول الشؤم والنحس- خبيث- ساخر- المقدم

خدمة السلطة خادم رئيس المجلس البلدي سمسار حقير- يتولى تسيير الشؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي كذاب- محتال- مادي- منافق- زائف- الخادم يا زمان

قد يكون من مواليد عاشوراء أبله الحي طفل كبير- يرتدي ثياب رعاة البقر- يحمل مسدسا- أبله ومجنون- يحب اللعب الطفولي الطيبوبة- حب اللعب- حب السينما- عاشور

السعد المفارق كاتب عمومي الفقر- يسكن حيا قصديريا- حكيم الحي ولقمانه- واقعي- سعدان

الرضى المفارق عامل الفقر- يسكن حيا قصديريا-صاحب بذلة زرقاء- ساعد الحي- واقعي- رضوان

الحمد المفارق شاعر الحي القصديري الفقر- يسكن حيا قصديريا- الزعامة- الواقعية- حمدان

دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل صاحب خيال الظل وراو مخايل- عجوز- من الجيل الماضي- مثالي- عالم- ابن دنيال

دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلية وليلة مساعدة صاحب خيال الظل، وراوية كذلك فتاة غجرية- ابنة ابن دانيال-شابة- من الجيل الحاضر- واقعية – ثورية – اجتماعية دنيازاد

البنية العاملية

تنتظم جميع القوى الفاعلة في بنية عاملية نرسم معالمها على النحو التالي:

حرر		
ن الظلم والعبودية والاستغلال.		
لأبله.	بواقع	الخيال. المغفل.
لجواري	مدن	الرومي الصفيح
		المجلس

ويلاحظ هنا أن مفهوم الفاعل – في النموذج العاملي – ليس من الضروري أن يكون شخصية، إذ يمكن أن يكون فكرة أو نزعة أو مبدأ أو هيئة. كما هو الحال بالنسبة لنزعة التحرر أو الوعي أو التضامن...الخ

كما نلاحظ أن الصراع يحتدم في البنية العاملية، ويتأزم من الناحية الدرامية بوجود تصادم بين العامل المساعد والعامل المعيق في النص المسرحي بما يمثلهما من شخصيات وفواعل.

ونشير إلى أن الرهان في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح يكمن في تحرير الإنسان من العبودية والاستغلال الاجتماعي، وكذا تحرير الذات المتشائمة القلقة من عقدها النفسية، يضاف إلى ذلك زرع قيم التعاطف والمحبة بين أفراد المجتمع. وهكذا فمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح تفتح كما رأينا باب الأمل في تحقيق الموضوعات المرغوب فيها، ويتجلى دلك بوضوح في انعتاق عريب من العبودية وتحرر ابن الرومي من سوداويته وانطوائه وخروجه إلى الأسواق، ثم تماسك أهل مدن الصفيح في الدفاع عن منازلهم للحيلولة دون هدمها من قبل أصحاب المشروعات السياحية.

البعد الاجتماعي

تتعدد القضايا التي عالجتها هذه المسرحية وتتنوع، ولكن قضيتين أساسيتين تأتيان في مقدمة القضايا التي تم التركيز عليها، وهما الاستغلال الاجتماعي واستغلال المرأة.

الاستغلال الاجتماعي

إن إثارة موضوع مدن الصفيح في هذه المسرحية ة هو مؤشر مبكر على تحويل هذا الموضوع الى قضية مركزية في العمل المسرحي.

وقد واجه سكان حي الصفيح، كما مر بنا، ما كان يحاك لهم في الخفاء تحت واجهة مشروع سياحي يدر الخير العميم على الجميع بمن فيهم السكان الفقراء، وفي الوقت الذي كان فيه الهدف الحقيقي هو هدم أكواخهم وتشريدهم وبناء مشروع سياحي لفائدة غيرهم. (اللوحة 3ص16-17)

لقد عبرت الشخصيات المنتمية لصنف المقهورين عن عمق المأساة حين تحدثت عن ظلم بغداد لأهلها. هكذا، نطق دعبل الأحدب على سبيل المثال: < ... حدبتي ورثتها عن بغداد التي وزعت وما أنصفت،...> (اللوحة 10 ص51)

إن إستراتيجية الكتابة المسرحية بنيت منذ البداية بين ابن دنيال ودنيازاد إذ نجدهما يوجهان جميع أقوال وأفعال الشخصيات لتشخيص مظاهر الاستغلال الاجتماعي بكل ما تتطلبه من مواجهة بين مستضعفين ومستقوين، ومن حضور لمن هم في موقع المساعدة أو المعارضة للطرفين. كما عملا على توضيح كون الشخصيات التاريخية مجرد أقنعة لمعاناة الإنسان الحالي في العالم العربي.

من الطبيعي أن يتحول القهر والاستغلال الاجتماعي إلى مادة أساسية لبناء موضوع المسرحية، لذلك بالنظر إلى أن الفترة التي نشرت فيها لأول مرة كانت من أكثر فترات التاريخ العربي تركيزا على القضايا الاجتماعية والسياسية في معظم البلدان العربية، وقد كان ذلك سببا في تسهيل دخول بعض النظريات الاجتماعية والسياسية التي تنادي بالمساواة بين الناس وتوزيع الثروات بطريقة عادلة أو تحقيق الديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

استغلال المرأة

اعتبرنا استغلال المرأة قضية مستقلة لما حظيت من اهتمام خاص ومتميز في عالم النص المسرحي، علما أننا أشرنا إلى الدور الريادي في الفكر والتمرد، ونشر الوعي لدى شخصية نسائية أساسية وهي شخصية عريب.

معظم النماذج النسائية الموجودة في هذه المسرحية خاضعة لقهرية مزدوجة:

سلطة السيد مقابل خضوع العبد. وهنا رجع المؤلف إلى نظام الرقيق في التاريخ العربي من أجل تقوية صور الاستغلال الجنسي للنساء على الخصوص.

سلطة المال الذي حول جسد المرأة وروحها معا إلى مادة للاستهلاك.

ولقد أشرنا سابقا إلى تمرد عريب ورفضها أن تجمع بين أن تكون سلعة تباع وتشترى، وأن تمنح عواطفها للأسياد. هكذا عبرت عن حلمها بالتحرر حين مثلت رفضها الانصياع لرغبات رئيس المجلس البلدي في شخص حبابة، كما أنها رفضت أن تبادل ابن الرومي مشاعره العاطفية وصك شرائها بين يديه. (اللوحة 14 ص74). وقد اندمجت قضية المرأة في هذا العمل مع قضية التحرر الاجتماعي العام. وهذا ما يفسر عودة عريب إلى ابن الرومي من أجل دعوته إلى الخروج من عزلته ليعانق قضايا الناس في الأسواق متعللة بدعوته للبحث عن خلخالها الضائع (اللوحة 16 ص 91)

وهناك في النص قضايا أخرى لها ما يصلها بالقضيتين الأساسيتين المذكورتين، ومنهما مساندة القاهر ضد المقهور من أجل الحصول على المال وقضية الحرية.

مساندة القاهر ضد المقهور من أجل الحصول على المال

ففي مرحلة من مراحل حضور ابن الرومي في النص المسرحي، بدا مساندا لسلطة المجلس البلدي من أجل الحصول على المال. وقد سلك طريق التكسب بشعره على عادة شعراء العصر العباسي، أو على ديدن من يبيع فنه وجهده الفكري طمعا في الحصول على المال.

قضية الحرية

باعتبارها شرطا أساسيا للوجود الفردي ومحورا لتبادل العواطف الإنسانية. وقد مثلت عريب هذا الجانب أفضل تمثيل حين قادت ابن الرومي بالحوار والمنطق إلى تحريرها من العبودية، ثم قادته هو نفسه إلى تحرير نفسه. كما أن شخصيات حي الصفيح كانت تبحث دائما عن عالم جديد يكون فيه الإنسان طليقا حرا. هكذا كان جحظة المغني يحلم أمام أصحابه: <... احترقت بنا الشوق الأزرق، فقدت وزني، تبخرت، تحررت من نعلي وقميصي، ومن بقايا الموت والأكفان...> (اللوحة15 ص77)

البعد النفسي

الجدير بالذكر أن النص المسرحي قد ركز على ما يمكن أن يبتلى به كل ممالئ للقاهرين من قلق ووساوس واضطرابات تجعله عاجزا في كثير من الأحيان عن أن يعيش حياة إنسانية مفعمة بالمحبة والتآزر. وهذا في الواقع بعد نفسي حاضر بقوة في النص المسرحي وخاصة من خلال الشخصية المركزية، وهي شخصية ابن الرومي على الأقل في مرحلة هامة من حياتها المسرحية. ولعل هذا الحضور القوي للتوتر النفسي يعود بالدرجة الأولى إلى الحمولة النفسية التاريخية لما كان يعرف عن هذه الشخصية من اضطرابات ووساوس وتشاؤم وتطير. وقد استطاع عبد الكريم برشيد أن يستغل هذه المعطيات ويبلورها بخلق مناخ من التوتر حولها لما كان لها من علاقات مع شخصيات المسرحية الأخرى، وخاصة عريب وجيران ابن الرومي بكل ما فيهم من عيوب كانت دائما تستفز مشاعره وتجعله كارها للحي وأهله، منطويا على نفسه، قابعا وراء باب بيته.

على أن المسرحية حاولت أن تضيف إلى البعد النفسي التشاؤمي بعدا عاطفيا أخر مر بالمرحلة الحسية وانتقل إلى مرحلة عاطفية إنسانية بين ابن الرومي وعريب، وبينهما من جهة وسكان حي الصفيح من جهة أخرى. يقول ابن الرومي معبرا عن مشاعره نحو عريب في عز لحظات التلاؤم العاطفي بينهما وخاصة بعد أن حررها من العبودية: < ... عريب ... عيناك بحر الأقيانوس، في أغوارهما ضاع كل ملاح وغواص...> (اللوحة14 ص 74).

أما عاطفة المحبة وصفاء الروح التي اجتاحت ابن الرومي في نهاية المسرحية نحو جيرانه فقط عبر عنها كما يلي: <...عيسى، جحظة،دعبل، أشعب، اقتربوا، اقتربوا يا من في أحداقكم أقرأ ما في القلب ...>(اللوحة16 ص89)

وعلى العموم فالجانب النفسي والعاطفي في المسرحية، وظف دائما لتدعيم العلاقات بين الشخصيات وتوترها بما يخدم البعد الاجتماعي والدرامي فيها.

الفضاء في "ابن الرومي في مدن الصفيح"

يظل عبد الكريم برشيد في احتفاله المسرحي وفيا لفضائه الأثير الممثل في ساحة الحي:

" يرفع الستائر عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب. ظلام شبه تام، تنبعث من "النوافذ" أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة ..."

إن الساحة تشكل البؤرة التي سيلتقي فيها ابن دنيال بجمهوره، فهي فضاء الفرجة التي تتيح إمكانية استعادة لحظات حميمية ولقاء مباشرا بين الممثلين والجمهور دون فواصل أو قطائع. وفي حوار الطفل وابن دنيال:

يقول الطفل: ترى أين تمضي دائما هذه العربة؟.

ابن دنيال: إلى ساحة بغداد والشام.

مما يؤشر على الحضور المكثف والاستراتيجي للساحة، فابن دنيال حيث حل وارتحل تشكل الساحة فضاءه الأثير.

وإذا كان المسرح في بداياته بسيطا، فإن الاحتفالية في نصوصها الإبداعية لا تشذ عن هذه القاعدة، إذ لا نكاد نجد من العناصر المؤثثة للفضاء المسرحي سوى عنصر الإضاءة بوصفها لغة درامية تقوم بوظيفة التبئير عبر الإشارة إلى الفضاءات الأخرى المشكلة للنص الدرامي.

"تنطفئ الأنوار بينما يبقى الستار مسدلا بفتحة متحركة تكشف عن رجل متحرك يخترق صفوف الجمهور .

إننا إزاء فضاء الخشبة حيث يقدم ابن دانيال وابنته فرجاتهما، وهو فضاء ليس في نهاية المطاف سوى فضاء الساحة/فضاء اللعب. هذا، وقد وظفت الإضاءة كتقنية تسعف في خدمة ثنائية الإخفاء والكشف، إذ نجد في اللوحة المسرحية المعنونة بـ "ابن الرومي يفتح الباب..." ما يلي:

" يغرق المنظر الخلفي داخل بقعة مظلمة. تُحرك إلى الأمام قطع سينوغرافية تمثل دار ابن الرومي يسمع طرق شديد على الباب " إن غاية هذه الإشارة الواردة في هذا الإرشاد المسرحي هي رسم البيت الذي به يحيا ابن الرومي في وحدة قاتلة وعزلة مملة بعيدا عن هموم الناس وقضاياهم. وكذا الدلالة على الفقر والتهميش، وغياب أي استراتيجية ناجحة قادرة على تحسين الوضع. يقول المقدم وهو في ساحة الحي:

" اسمعوا لقد قرر أعضاء المجلس البلدي أن يقوموا بترحيل سكان هذا الحي إلى مكان ما... وعليه فلا بد من إفراغ حي القصدير حالا حتى يمكن هدمه من بناء فنادق سياحية جميلة " .

ورغم حقارة الحي ووضعه المزري، فإن أهله يجمعهم شغف للاجتماع حول خيال الظل الذي لا ينفصل عموما عن همومهم وقضاياهم الآنية وانشغالاتهم الراهنة يقول ابن دانيال:

" سأحكي عن شاعر فقير مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير، سنحكي عن ابن الرومي الجديد ... سادتي امنحوني أحداقا واسعة وسمعا مرهفا فأنا لست مؤرخا. لا ولست معلم صبيان، وعليه فإن كل مشابهة مع التاريخ إن هي إلا اتفاق ومحض مصادفة ".

إن حكاية الشاعر الفقير هاهنا هي حكاية ابن الرومي الذي أقفل الباب خلفه وابتعد عن الناس وانتكاسات الحياة وإحباطاتها ليوصف بالخوف والتشاؤم والقلق والانغلاق الذي سيتحول إلى انفتاح تام وتواصل كامل مع الناس عندما وعى بأن شقاءه يرتبط بوضعه الاجتماعي المزري في حي فقير حيث سيادة الغبن والظلم والاستغلال والتفاوت الاجتماعي ليقرر الاختلاط والنضال ممثلا بذلك نموذج الإنسان الاحتفالي العاشق للحياة والرغبة في النضال.

ولم يكن فضاء الحي القصديري قاتما تماما وسلبيا كليا، بل تضمن دلالات أخرى تجعل الحياة فيه أمرا ممكنا والاستمرار في العيش فيه متاحا، من قبيل العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين ساكنيه؛ مما يؤشر على التضامن والتعاون والتآزر، وهو ما يجسد حوار ابن الرومي وأشعب المغفل. (صص 25-26)، علاوة على لحظات وجدانية وعلاقات حميمية منحت ابن الرومي شحنة نفسية في مواجهة الفقر ويتعلق الأمر بعلاقة العشق بينه وبين عريب الجارية:

– ابن الرومي: عشقتك قبل أن تكون الألوان والرداء، لو أحببتك والرداء يا فاتنة، لجعلت منك اثنين وأنت واحدة، حين أراك لا أرى شيئا سواك. في حضرتك تختفي كل الأشياء إلا أنت يا عريب...

– عريب: لم تجبني يا ابن الرومي... كيف تهواني

– ابن الرومي: شفافة كالنور، كالضياء، كغمامة وردية صافية، كالنبع بلا لون بلا ظل، أهواك يا جارية، أهواك يا عريب أهواك عارية...

فإذا كان بيت ابن الرومي سجنا قاتما وموحشا، فإن شخصية عريب قد أضفت عليه نوعا من حيوية الحياة، فهي القلب النابض بالحب التي لا يهمها سوى إظهار جمال جسدها حتى يكون لها تأثير على عين الرجل يقول ابن الرومي:

" عريب، الكون ظلام وعماء، فكيف بلا نور أهتدي؟

امنحيني رفقتك فأنا الآن سجين الإسمنت والحجارة، سجين هذا السقف، سجين بغداد، سجين وساوسي وأوهامي السقيمة....

من غيرك لا أستطيع شيئا، فامنحيني يدك يا امرأة، امنحيني يدك."

دمج الأزمنة والطابع الرمزي

إن أحداث المسرحية، بكل بساطة، تجري في الماضي والحاضر على السواء،لأن ابن الرومي وعصر ابن الرومي هما مجرد خلفية تاريخية يراد منها تعرية الواقع الحالي بطريقة ترميزية (الزمن، إذن في المسرحية، هو كل الزمن العربي، والمكان هو كل المكان العربي) على حد تعبير كاتب المسرحية نفسه. غير أن رمزية عبد الكريم برشيد في هذا العمل مصرح بمدلولها في الوقت ذاته، وهذا ما جعل اللعبة الفنية مكشوفة إلى حد كبير من البداية إلى النهاية . والذي خفف من أثر هذه التعرية على المصداقية الفنية للعمل أن السارد ابن دانيال وابنته دنيازاد أخبرانا منذ البداية أن اللعبة الفنية في المسرحية ستكون دائما موضوع تفكير ومناقشة، وهذا يعني أن المسرحية تتضمن خطابا واصفا في تضاعيفها (نقديا) يتأمل سيرورتها، ويناقش وسائل الأداء الفني فيها. وهذا الإجراء مهم، ونحن نناقش تقنية دمج الأزمنة والأمكنة، على مستوى الرؤية الشمولية للواقع العربي في هذا العمل المسرحي المتميز. وهي شمولية تزداد اتساعا لتحتوي العالم الغربي أيضا، عندما تعالج المسرحية قضية المرأة من خلال وضعية الجارية عريب.

غالبا ما تميل المسرحيات الاحتفالية إلى كسر دائرة الانغلاق الزماني والمكاني، " فالزمن الذي يدور فيه الحوار المسرحي هو زمن معنوي لا حدود له ولا معالم، فهو أشبه ما يكون بالأبدية .." . ومن أمثلة دمج الماضي بالحاضر زمانا ومكانا : يقول أشعب لابن الرومي:

– هل نسيت أني راديو الحي ولا فخر

فاسم أشعب يحيلنا إلى الشخصية التي عاشت في الماضي، وكلمة راديو تشير إلى فضاء حديث

أما عريب فتقول في أحد حواراتها الذاتية:

– راقصة كنت في بيكال ... عارضة للأزياء كنت في باريس ... أنا عريب يعرفني نخاسو بغداد والقاهرة

وهكذا نجد شخصية عريب حاضرة في جميع الأزمنة والأمكنة . إنها تتحول إلى رمز كل امرأة في العالم تخضع للاستغلال.

لغة المسرحية

استخدام تقنية المسرح داخل المسرح

أشرنا في البداية إلى أن من أهم مبادئ المسرح الاحتفالي تحويل المسرح إلى مجال لتحريك وعي الوعي، أي جعل التشخيص المسرحي نفسه خاضعا للمساءلة والمناقشة والتعليق من داخل التشخيص نفسه . وهذا ما يطلق عليه التمسرح أو المسرح داخل المسرح.

ومسرحية ابن الرومي تكاد تكون مبنية من بدايتها إلى نهايتها على هذه التقنية، فابن دانيال وابنته يفتتحان العرض المسرحي بظهورهما على الخشبة، لكنهما بدورهما يحركان لوحات مسرحية بواسطة عربة خيال الظل التي تحتل، بعالمها، جانبا من مسرحهما، فيتواريان ثم يظهران عند نهاية كل لوحة أو بدايتها للقيام بتحريك جديد أو إغلاق، يقول ابن دانيال في نهاية اللوحة الرابعة ممهدا لإطلاقه لوحات مسرحية : " سأحكي. سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ القصدير، سأحكي عن ابن الرومي الجديد ... " . إن دورهما يماثل إلى حد كبير دور السارد في الرواية، لكنه سارد من نوع خاص لأنه لا يكتفي بالتدخل بل يستعين بوهم إطلاق عالم التشخيص بواسطة آلة خيال الظل، والمسألة هنا ليست سوى لعبة إيهامية لتكسير الرتابة المعروفة في العروض المسرحية التقليدية التي تقدم عرضها مباشرة للجمهور، وهذا الإجراء شبيه بخاصية التغريب distanciation في مسرح بريخت أي تحويل المواقف اليومية لمعاناة الناس، بواسطة تدخل السارد، إلى واقع مدهش يستحق الاهتمام عبر إدراكها في حالة عزلة وغربة، والهدف من ذلك تمكين الجمهور من الوقوف على مبعدة من الوقائع المعروضة ليصبح قادرا على اتخاذ موقف نقدي تجاهها، أما الإجراءات المؤدية إلى خلق حالة التغريب فهي:

إظهار تناقضات الشخصية

جعل الممثل يعرّف بدوره في نفس الوقت الذي يؤدي فيه هذا الدور

فتح إمكانية أداء أدوار متعددة في عرض واحد لممثل واحد

استخدام الإنشاد والأحلام والمونولوجات الداخلية

إدخال السرد في نطاق الحوار، فكل شخصية يمكن أن تتحول إلى سارد.

ومعظم هذه الخصائص سنجدها في مسرحية ابن الرومي في مدن القصدير مما يدل على أن للكاتب صلة ما بالمسرح البريختي.

تستخدم تقنية المسرح داخل المسرح أيضا على مستوى شخصيات المسرحية الأخرى حيث نرى مثلا جوهرة وحبابة في اللوحة السادسة تتقمصان دور رجلين وتتحاوران مع عريب التي تحتفظ بدورها الحقيقي كجارية:

– جوهرة (وهي تمثل دور رجل) عجبا ترد لي مطلبا حقيرا وأنا من أنا . عريب، هل نسيت أنني أكبر المقاولين في بغداد؟
– عريب : ولتكن ...
– حبابة (وهي تمثل أيضا دور رجل) وأنا هل نسيت مركزي في كل بغداد؟

يقوم هذا التشخيص المزدوج بتكسير رتابة التشخيص المسرحي ويجعل المشاهد يعيش حالتين في مشهد واحد. وهذا عامل أساسي في تقوية الوعي بالموضوعات المعالجة لدى الجمهور.

السخرية

أساليب السخرية في الأعمال المسرحية وسيلة لإدراك المفارقات والمواقف المثيرة، وهي لذلك بالغة الأهمية في إثارة انتباه المتلقي إلى عمق العيوب الفردية والتناقضات الاجتماعية . والسخرية من أهم الوسائل الفنية لبلورة مواقف الشخصيات وما يميزها من تعارض بين الأقوال والأفعال.

أبرز شخصية كانت موضع سخرية في هذه المسرحية شخصية المقدم الذي كان يستهلك خطابا معسولا ؛لكنه يخفي دائما وراءه أخبار السوء بالنسبة للبؤساء في مدن القصدير.

– رضوان: كلنا في الحي سواعد . نخيط ألوف الألبسة ولا نلبس إلا جلدنا
– حمدان: في سخرية، هكذا إذا تركوا جلدك آمنا، (يضحكون)
– المقدم: أنتم نخبة هذا الحي، من أجل هذا اخترتكم ... أخبروني أولا : هل تعلمون لماذا أتيتكم؟
– حمدان: جئت تحمل أخبار السوء كعادتك...
– المقدم: لا، قل غير هذا.
– سعدان : فما رأيناك إلا رسول الشؤم والنحس.

ومن النماذج الجيدة لما يمكن تسميته بالسخرية الهادئة مقطع الحوار الذي يسخر فيه ابن الرومي من أشعب المغفل:

– ابن الرومي: نعم يا فاتح العينين وأعمى . عجبا، رأيتني خارجا من المارستان وقلت عني مريض.
– أشعب: إنه المنطق يابن الرومي
– ابن الرومي: قل يا أشعب، وهل إذا رأيتني خارجا من عرس تقول عني العريس ؟

وتبلغ ذروة سخرية ابن الرومي من محاوره حين يسأله أشعب : كيف تراني (وهو يزهو مفتخرا) عندئذ يقول له:

– ابن الرومي: كالرقعة في سراويل المهرجين.

الإضحاك

يضفي الإضحاك الحيوية على العرض المسرحي، وهو مظهر من مظاهر الاحتفال والفرجة . ولا يكون دوره عادة موجها إلى التعاطف الإنساني، بل إلى تحقيق مواصلة الانتباه بالنسبة للمتلقين، وهو يقدم لذلك متعة عقلية أو تخييلية، إنه بمثابة مكافأة تقدم إلى الجمهور جزاء انتباهه إلى ما يعرض أمامه من مواقف وأحداث وآراء، فهو خاصية تعبيرية ومدلولية في وقت واحد، لهذا يعد من الأدوات الفنية في التعبير المسرحي كالسخرية تماما، ومن نماذجه:

– أشعب: أخبروني أيضا، هل أقوله (يقصد الخبر) واقفا كالخطباء أم جالسا كالعلماء؟
– دعبل الأحدب: قله وأنت طائر في الهواء.
– أشعب: بإمكاني ذلك أيضا.
– الجميع: (في نفس واحد) نعرف ذلك...

إن توظيف عنصري السخرية والإضحاك من خصائص المسرح الشعبي، وتقليد معروف في أنماط الكتابة المسرحية التي تقوم على الاحتفال، إذ يشكل الفرح على الخصوص أحد مظاهرها الأساسية .

توظيف الأدب الشعبي والسرد الخطابي

من أهم علامات الاحتفالية في المسرح تحويله إلى مجال حيوي يستفيد من العادات والتقاليد والتاريخ والأدب الشعبي والأسطوري وجميع أشكال الفرجة الاجتماعية، كما أن توظيف خيال الظل يدخل في هذا الإطارالفني ويصبح آلية حيوية لتكسير رتابة المسرح التقليدي.

تستغل صور وأشكال الشخصيات الأسطورية على المستوى السينوغرافي كما هو واضح من الإرشادات المسرحية الخاصة بالديكور أو المؤثثة للركح:

" موسيقى مرحة تظهر على الستارة . صور ظلية ذات أبعاد تاريخية وأسطورية "

ويتم تأكيد حضور الحكايات الشعبية العربية القديمة على لساني السارد ابن دانيال وابنته دنيازاد:

– ابن دانيال: (مقدما الصورة الأولى) سيدنا علي.
– دنيازاد: ... فوق السرحاني...
– ابن دانيال: مع العاتي راس الغول (موسيقى تختفي الصورة وتظهر أخرى)
– دنيازاد: الفارس المغوار.
– ابن دانيال: أبو زيد الهلالي... إلخ.

على أن توظيف المعطيات الواقعية للحياة الشعبية وغيرها من العناصر الاحتفالية، إنما هو وسيلة فقط لتحريك الواقع والبحث فيما هو ممكن.

وقد سمح استخدام شخصيتين ساردتين أيضا بالتقليل إلى حد ما من الهيمنة التامة للحوار في اللوحات المسرحية . لذا تم توظيف المونولوج الذاتي، إضافة إلى ما نسميه السرد الخطابي الذي يستلهم ما يشبه خطاب الحلقة بلغة غير دارجة، ولكن بكثير من خصائص الخطاب الشفوي الذي نسمعه في الحلقات الشعبية . ومن أمثلته:

– دنيازاد: (تضحك، تنادي في الجمهور المنشغل عنها)
ساداتي، اقتربوا ... اقتربوا ...
سأحكي عن الملاحم الجديدة، عن حاملي المشاعل والبنادق،
عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال
عن سواعد ترفع للسماء غدا وتهدم أمسا .

الديكور

يرى "بارت" أن المسرح يبث عددا من الإرساليات المتزامنة، أي في وقت واحد. وكل إرسالية لها إيقاعها الخاص ومدلولاتها الإخبارية الخاصة. وفي مقدمتها الديكور والملابس والإنارة والممثلون وحركاتهم وإشاراتهم وكلامهم .

وفي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" نتلقى كل المعلومات الخاصة بالديكور عن طريق اللغة في خانات الإرشادات المسرحية. وهي في الغالب مقاطع وصفية شبيهة إلى حد ما بمقاطع الوصف في الروايات. تبدأ اللوحة الثانية هكذا: " يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور الصفيح، وأخرى من قصب، ظلام شبه تام، تنبعث من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة... إلخ "

هذا بالنسبة للنص، أما في العروض التي قدمت لهذا العمل فالديكور سيكون حاضرا بجميع عناصره دفعة واحدة، لكنه يتغير من لوحة إلى أخرى.

وعلى العموم فإن المسرحية حافلة بشتى أنواع التقنيات التعبيرية ووسائل الأداء الفنية ذكرنا معظمها، وبقي أن نشير إلى الإنارة والظلال والموسيقى لتكتمل معالم الصورة الفنية للعرض المسرحي المفترض، وهو عرض يمثل بجميع عناصره المتفاعلة مثالا دالا على الاتجاه الاحتفالي الذي تبناه برشيد خلال حياته الفنية الطويلة.

الشعر والإنشاد

لتدعيم الطابع الاحتفالي والفرجوي طعّم برشيد الحوار المسرحي باللغة الشعرية وبالإنشاد . ويرتبط ظهور الشعر في هذه المسرحية بالحوار الذاتي، ويجري على لسان شخصية شاعرة هي شخصية ابن الرومي، إلا أن عنصر الإدهاش في هذا الإجراء هو أن ابن الرومي لا يلقي شعرا تقليديا كما نتوقع، بل يعبر عن حالته المتأزمة بشعر حر كالآتي :

" آه لو كنت أقرأ الرمل والكف
لأنزع عن عيوني الأسيرة
حديد القيد والقفل
آه لو كنت بحارا أو عرافا من فينيقيا
لأرحل في أحداق ساعة،
أطوف الغد والآتي
ثم أعود بالنبأ..."

أما الإنشاد والغناء، فغالبا ما يتصلان في المسرحية بتجسيد الأحزان الجماعية أو التحميس على ارتياد المواقف الإيجابية ذات البعد الاجتماعي. هكذا نجد أصحاب ابن الرومي من جيرانه في حي القصدير يحاولون بالغناء توجيه انتباهه إلى ما تمثله عريب من رموز وقيم عليا كان عليه أن ينتبه إليها:

– المجموعة: (تغني) عجبي لك يا مالك الشمس
تغمض العين وتغفو
والناس في عرس ؟
– دعبل الأحدب: من بيته السماء وعريب الثريا
– عيسى البخيل : أبدا لا تغفو عينه

استخدام الشعر والغناء في هذه المسرحية يعكس غالبا مواقف أساسية لدى بعض الأبطال الطامحين إلى التحرر والانعتاق من ربقة الاستغلال والقهر. كما يعكس روح التضامن والألفة والنصيحة المتبادلة بينهم لأجل ترسيخ هذه القيم. لذا كان معظم الشعر والإنشاد في المسرحية جاريا على لسان الشخصيات التي تحمل هذه القيم، أما الشخصيات المناوئة لها فلا يرد على لسانها شيء من ذلك.

دراسة شخصيات مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح ابن الرومي في مدن الصفيح؛ مسرحية من تأليف عبدالكريم برشيد، يبلغ عدد صفحاتها 97 صفحةً، إذ تتحدث المسرحية عن حياة الإنسان في المدينة التي تفتقر لأبسط شروط العيش الكريم، ونُبذة عن شخصيات مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح فيما يأتي:[١] الشخصيات الرئيسية جاءت الشخصيات الرئيسة في المسرحية على النحو الآتي:[٢] ابن دانيال شيخ المخايلين، وهو في المسرحية صاحب دور الراوي. ابن الرومي شاعر منغلق على نفسه، عاشق للجمال، إلّا أنّه يتشاءم من رؤية الناس في حيّه، ويعتبرهم أغبياء، وهو فقير ويسكن في حي في المدينة القصديرية، وهو بطل قصص ابن دانيال الجديدة. رباب عجوز ماكرة وهي بائعة الجواري، وتكون عمة ابن الرومي. عريب الجارية هي سيدة جميلة، تنظم الشعر وتُجيد رواية الحكايات والكلام، إذ تعرف عليها ابن الرومي عند العجوز رباب، واتخذها خليلةً لتُؤنسه في وحدته. الخادم يا زمان رجل كذاب ومخادع، إذ كذّب على ابن الرومي، فهو من أخبره بأنّ مباني الحي ستُهدم، وطلب منه أن يكتب شعراً حول ما يعيشونه في أحياء القصدير. مقدم الحي رجل أمن يُحاول السيطرة على المنطقة، ويقوم بسلب أموال الناس، ويُبلغ أهل الحي بضرورة إخلائهم ورحيلهم عن الحي، حتى يُحول إلى منطقة فنادق سياحية جميلة. الشخصيات الفرعية من الشخصيات الفرعية في المسرحية ما يأتي:[٢] دنيا زاد ابنة الشيخ ابن دانيال الراوي تُساعده وتُرافقه في المسرحية، وتنصح أباها بتغيير القصص المسرودة على المسرح لاستقطاب الجمهور الذي سئم القصص القديمة. عامل الستار رجل صارم وسريع الغضب وعنيد، يمنع ابن دانيال ودنيا زاد من الصعود على خشبة المسرح قبل أن يُعرّفا عن نفسيهما. دعبل الأحدب رجل ذو حدبة في ظهره، يسكن في دار الصفيح، مثّل دور القاضي في المسرحية، وهو بائع العطور والمناديل. عيسى البخيل رجل إسكافي يسكن مع دعبل الأحدب، ويُرافق أشعب وجحظة، حيث مثّل في المسرحية دور المتهم بتخزين الأموال في صندوق المحكمة. أشعب رجل مغفل يُدعى بـ "راديو الحيّ". جحظة المغني رجل مولع بالغناء، يعمل حلاقًا في حي القصديرية. الزبون الأبكم زبون عند الحلاق جحظة، وهو أبكم. حبابة إحدى جاريات العجوز رباب، إذ تقترح رباب على ابن الرومي معاشرتها، لكنه يرفض، ويُفضّل عليها الجارية عريب. جوهرة إحدى جاريات العجوز رباب، وهي مطربة وملحنة، وتسكن مع حبابة وعريب. عاشور رجل مجنون يُمثل اللّص الأبله، ويُحاول الحصول على بعض المال من ابن الرومي، إلّا أنّ الأخير لا يُعطيه. حمدان أحد سكان المدينة القصديرية الذين رفضوا تركها، وهو يشعر بسوء الحظ على حياته، ويُعبر عن تعاسته بكلامه الشعري، وهو أحد معاوني المقدم. سعدان أحد سكان المدينة القصديرية الذين رفضوا تركها، ويعمل كاتباً عمومياً، ويتصف بالحكمة والحصافة والعقل، إلّا أنّه غير سعيد، وهو أحد معاوني المقدم. رضوان أحد سكان المدينة القصديرية، وهو غير راضٍ عن عيشته في الحي، بالإضافة إلى كونه أحد معاوني المقدم. المراجع ↑ "ابن رومي في مدن صفيح "، مكتبة نور، اطّلع عليه بتاريخ 2022/4/2. بتصرّف. ^ أ ب عبدالكريم برشيد، ابن رومي في مدن صفيح، صفحة 1-97. بتصرّف.

إقرأ المزيد على موضوع.كوم : https://mawdoo3.com/%D8%AF%D8%B1%D8%A7%D8%B3%D8%A9_%D8%B4%D8%AE%D8%B5%D9%8A%D8%A7%D8%AA_%D9%85%D8%B3%D8%B1%D8%AD%D9%8A%D8%A9_%D8%A7%D8%A8%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B1%D9%88%D9%85%D9%8A_%D9%81%D9%8

A_%D9%85%D8%AF%D9%86_%D8%A7%D9%84%D8%B5%D9%81%D9%8A%D8%AD

32:06المقالة مقروءة

مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد: بين واقع المدينة والنظرية الاحتفالية

من أهم المسرحيات التي ألفها عبد الكريم برشيد والتي تمثل النظرية الاحتفالية في رأي صاحبها هي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" التي كتبها في أواسط السبعينيات موازية [1] مع البيان الاحتفالي الأول الذي صدر سنة 1976م. يقول برشيد: "إن مسرحية (ابن الرومي...) كعمل درامي يعتمد على فلسفة مغايرة وعلى تقنيات جديدة. وعلى اجتهادات جريئة في ميدان البناء الدرامي- لا يمكن تفسيرها إلا اعتمادا على الرجوع إلى الفكر الاحتفالي ... إن مسرحية (ابن الرومي...) – كعمل إبداعي تلتقي مع هذه النظرية وتتوحد بها، وهذا شيء طبيعي. وذلك مادام أنهما معا – العمل والتنظير- يصدران من منبع واحد. فالمسرحية تجسيد شامل لمفاهيم الواقعية الاحتفالية." [2] إذا، برشيد يقر بأن مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" خير نموذج مسرحي من إبداعاته الدرامية التي تجسد النظرية الاحتفالية في جانبها التطبيقي والدراماتورجي [الدرامي/التمثيلي]. هذا الحكم التقريري هو الذي سيفرض علينا أن نطرح مجموعة من الأسئلة التي سنحاول الإجابة عنها في موضوعنا هذا، وهي على النحو التالي: ما هي الاحتفالية؟ وما مرتكزاتها المضمونية والسينوغرافية [المشاهد]وما مصادرها الإبداعية والفكرية؟ وإلى أي مدى استطاع أن يكون عبد الكريم برشيد وفيا لنظريته الاحتفالية في مسرحيته "ابن الرومي في مدن الصفيح"؟ وقبل الإجابة عن ذلك، لابد من تسليط بعض الأضواء على عبد الكريم برشيد. فمن هو هذا المبدع يا ترى؟

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة1943م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام 1971م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى وسط الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي 2003م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار لوزارة الشؤون الثقافية، وأمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

=1عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة 1976.

=2امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة 1982.

=3حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1983.

=4المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا 1989-1990.

=5اسمع يا عبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985.

=6الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة 1993.

=7الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة 1993.

=8مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا.

=9الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر.

=10المؤذنون في مالطة منشورات الزمن.

=11غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنو 1999.

=12ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ما هو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2005.

النظرية الاحتفالية عند عبد الكريم برشيد

ظهر التيار الاحتفالي في المغرب إبان السبعينيات، ولاسيما بعد صدور البيان الأول للجماعة الاحتفالية سنة 1976م بمدينة مراكش بمناسبة اليوم العالمي للمسرح، بعد سلسلة من الكتابات النظرية والإبداعية التي كتبها عبد الكريم برشيد باعتباره المنظر الأول لهذا الاتجاه المسرحي الجديد، والطيب الصديقي المطبق الرئيس لهذه النظرية التأسيسية.

وقبل ظهور الاحتفالية، كان المسرح في المغرب إبان الحماية يعتمد على الترجمة والاقتباس وتحوير المسرح الغربي ومغربته ولاسيما مسرحيات موليير الاجتماعية، وكان القالب الأرسطي والعلبة الإيطالية من مقومات هذا المسرح. وبعد الاستقلال عرف المغرب المسرح الاحترافي بقيادة الطيب الصديقي والمسرح الإذاعي الذي كان ينشطه عبد الله شقرون. ولكن هذا النوع من المسرح كان لا ينسجم مع تطلعات الشعب المغربي ولا يعبر عن قضاياه وهمومه الاجتماعية إلى أن ظهر مسرح الهواة في مرحلة السبعينيات الذي بدوره انقسم إلى تيارات ومدارس تدعي التجديد والتأسيس والتأصيل فأصبحنا نقرأ بيانات لعدة تجارب درامية، فهناك مسرح النقد والشهادة مع محمد مسكين، والمسرح الثالث مع المسكيني الصغير، والمسرح الفردي مع عبد الحق الزروالي، والمسرح الاحتفالي مع عبد الكريم برشيد، ومسرح المرحلة مع حوري الحسين، والمسرح الإسلامي مع محمد المنتصر الريسوني. وتبقى الاحتفالية من أهم هذه الاتجاهات التجريبية الدرامية قوة وتماسكا واستمرارا حتى أصبح لها أتباع في العالم العربي لأنها أعادت للمسرح العربي وجوده وأصالته وهويته الحقيقية بعد أن كان المسرح العربي يلبس المعطف الغربي روحا وقالبا ويفكر بعقله ويتنفس برئتيه. إذا، ما هي الاحتفالية؟

الاحتفالية نظرية درامية وفلسفية تعتبر المسرح حفلا واحتفالا وتواصلا شعبيا ووجدانيا بين الذوات وحفرا في الذاكرة الشعبية وانفتاحا على التراث الإنساني وبناء مركبا من اللغات والفنون السينوغرافية التي تهدف إلى تقديم فرجة احتفالية قوامها المتعة والفائدة عبر تكسير الجدار الرابع

الذي يفصل الممثلين المحتفلين عن الجمهور المحتفل بدوره. إنه مسرح يرفض التغريب والاندماج الواهم والخدع المسرحية. ويعرفه عبد الكريم برشيد في بيانه الأول:

"إن المسرح بالنسبة للاحتفالية تحدد كالتالي:

(إن المسرح بالأساس موعد عام، موعد يجمع في مكان واحد وزمن واحد بين فئات مختلفة ومتباينة من الناس) موعد يتم انطلاقا من وجود قاسم مشترك يوحد بين الناس ويجمع بينهم داخل فضاء وزمان موحد.

وهذا القاسم المشترك لا يمكن أن يتجسم إلا داخل إحساس جماعي أو قضية عامة، قضية تهم الجميع، وتعني كل الفئات المختلفة. ومن هنا كانت أهمية هذا الموعد تقوم أساسا على اتساع هذه القضايا ومدى رحابتها وشموليتها.

إن الاحتفال بالأساس لغة، لغة أوسع وأشمل وأعمق من لغة اللفظ (الشعر-القصة) ومن لغة اللحن (الغناء-الموسيقى) ولغة الإشارات والحركات (الإيماء)، وهي لغة جماعية تقوم على المشاركة الوجدانية والفعلية، إن المظاهرة احتفال، لأنها تعبير جماعي آني يتم من خلال الفعل[3]".

ومن رواد المسرح الاحتفالي بالمغرب نجد عبد الكريم برشيد، والطيب الصديقي، وعبد الرحمن بنزيدان، وثريا جبران، ومحمد الباتولي، وعبد الوهاب عيدوبية، ومصطفى رمضاني، ومحمد البلهيسي، ومحمد عادل، ومصطفى سلمات، وقيسامي محمد، والتهامي جناح، وفريد بن مبارك، وعبد العزيز البغيل، ورضوان أحدادو، وبوشتى الشيكر، ومحمد أديب السلاوي، وسليم بن عمار، والكرزابي بوشعيب. وهذه الأسماء كلها تساهم في إثراء الاحتفالية تنظيرا (عبد الكريم برشيد) أو نقدا وتأريخا (مصطفى رمضاني) أو تأليفا (رضوان أحدادو) أو إخراجا (الطيب الصديقي) أو تمثيلا (مصطفى سلمات) أو صحافة (الكرزابي بوشعيب) أو إخراجا تلفزيونيا (فريد بن مبارك).

ومن رواد الاحتفالية في الوطن العربي نستحضر قدور النعيمي من الجزائر، وعز الدين المدني من تونس، وقاسم محمد من العراق، وسعد الله ونوس من سوريا. ويقول مصطفى رمضاني في هذا الصدد: "أما في الدول العربية، فقد خلفت دعوة الاحتفالية صدى طيبا، وكان من نتائج ذلك أن مجموعة من كبار المبدعين والنقاد المسرحيين العرب قد باركوها وصادقوا على ما في بياناتها نحو علي الراعي وسعد أردش وأسعد فضة وعز الدين المدني ومنصف السويسي وغيرهم، كما فعلت ذلك فرقة الحكواتي اللبنانية وفرقة سوسة التونسية وفرقة الفوانيس الأردنية وجماعة السرادق المصرية. وبهذا تكون الجماعة ورشا مفتوحا على العالم الإنساني كله، وليست تجربة خاصة بمبدعين مغاربة فقط[4]".

ومن المرتكزات النظرية والدلالية التي يستند إليها المسرح الاحتفالي نجد النقط التالية:

=1المسرح حفل واحتفال غني باللغات اللفظية والحركية

=2توظيف الذاكرة الشعبية أو الأشكال ما قبل المسرحية

=3تشغيل التراث وعصرنته ونقده تناصا وتفاعلا

=4استخدام المفارقة والفانتازيا في تشغيل العناوين

=5المزاوجة بين الأصالة والمعاصرة

6=تداخل الأزمنة

7=السخرية في وصف الواقع وتفسيره وتغييره

8=الحفل الجماعي والتواصل الاحتفالي المشترك

9=التعبير الجماعي

10=تعرية الواقع قصد تشخيص عيوبه وإيجاد الحلول المناسبة له

11=التأصيل قصد تأسيس مسرح عربي

وقد حصر رمضاني مصطفى مبادئها في:

التحدي. الإدهاش. التجاوز. الشمولية. التجريبية. التراث. الشعبية. الإنسانية. التلقائية. المشاركة. الواقع والحقيقة. النص الاحتفالي. اللغة الإنسانية[5] .

أما المرتكزات الفنية والسينوغرافية فيمكن إجمالها في:

1. تكسير الجدار الرابع

2. الثورة على القالب الأرسطي والخشبة الإيطالية

3. تقسيم المسرحية إلى أنفاس ولوحات وحركات احتفالية

4. استبدال العرض بالحفل المسرحي

5. استبدال الممثل بالمحتفل

6. الثورة على الكواليس والدقات الثلاث التقليدية

7. تعدد الأمكنة والأزمنة

8. التركيب بين اللوحات الاحتفالية المنفصلة

9. استخدام لغة تواصلية لفظية وغير لفظية والاعتماد على قدرات الممثل

10. توظيف قوالب الذاكرة الشعبية كالراوي وخيال الظل والحلقة وغيرها

11. الاحتفال المسرحي أو الديوان المسرحي بدلا من كلمة مسرحية

12. الاعتماد على المسرح الفقير

13. الدعوة إلى الفضاء المفتوح والتحرر من العلبة الإيطالية المغلقة

14. عفوية الحوار وتلقائيته

15. النص مجرد مشروع ينطلق منه العرض

16. الاندماج المنفصل والتحرر من الخدع الدرامية والأقنعة الواهمة

17. استخدام تقنيات سينوغرافية بسيطة وموحية ووظيفية سيميولوجيا وتواصلا

18.طاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل[6] .

أما عن مصادر الاحتفالية التي اعتمد عليها عبد الكريم برشيد فقد حددها بجلاء في كتابه التنظيري "حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي" وتتمثل هذه المراجع في:

أ. المسرح اليوناني بكل ظواهره الاحتفالية.

ب. الفيلسوف الفرنسي جان جاك روسو الذي احتج على المسرح/العرض وطالب بعودة الحفل.

ت. الكتابات النظرية والإبداعية لأنطوان آرتو الذي طالب بتوظيف الأشكال الطقوسية السحرية الاحتفالية وخاصة في كتابه "المسرح وقرينه."

ث. المخرجون الذين أرجعوا أصل المسرح إلى جوهره الحقيقي ألا وهو الحفل كما نجد عند آدولف آبيا. كوردن كريج. جاك كوبو وسفوبولد ماير هولد.

ج. كتاب ألفرد سيمون "العلامات والأحلام. بحث في المسرح والاحتفال."

ح. الدراسات السيكو اجتماعية التي ركزت على الجانب الاحتفالي عند الشعوب مثل: دوركايم وفرويد في "الطوطم والطابو" وجان دوفينو في "احتفالات وحضارات" وهارفي كوكس في "احتفال المجانين."

خ. الاحتفالات العربية كمسرح السامر والحكواتي والسامر والفداوي والمداح وخيال الظل والقرقوز والمقامات ... كما نبه إلى ذلك حسن المنيعي وعلي الراعي ويوسف إدريس وتوفيق الحكيم ومحمد عزيزة ومحمد أديب السلاوي والطيب الصديقي.

د. الكتابات الإبداعية والنظرية لعز الدين المدني والمنصف السويسي وبرتولد بريخت الألماني وتوفيق الحكيم[7] .

ولقد تعرضت الاحتفالية لعدة انتقادات سواء أكان مجالها بالمغرب أم بالوطن العربي، بعضها كان موضوعيا (مصطفى رمضاني. أمين العيوطي)، والبعض الآخر كان متشنجا وانفعاليا وأيديولوجيا (نجيب العوفي. سالم أكويندي. محمد مسكين. محمد قاوتي. وليد أبو بكر)[8] .

ويقول مصطفى رمضاني الناقد المتخصص في الاحتفالية: "وإذا كانت الاحتفالية قد خلفت هذه التراكمات النقدية المتأرجحة بين الذاتية والموضوعية، فإنها عملت في نفس الوقت على إعطاء المسرح الهاوي بالمغرب أنفاسا جديدة للتجريب والتأصيل، وهذا ما يفسر تهافت مبدعينا الشباب على التراث يستمدون منه أشكاله التعبيرية وأحداثه وشخصياته، لأنه يوفر لهم مساحات شاسعة للتعامل مع تناقضات الواقع. ولم تقف هذه الموجة الاحتفالية عند الهواة المبتدئين، بل لقد تجاوزتهم إلى مبدعين يمثلون ريادة المسرح الهاوي الجاد نحو أحمد العراقي ومحمد تيمد وشهرمان وحوري الحسين والتسولي وإبراهيم وردة ومحمد مسكين ويحيى بودلال والكغاط وغيرهم[9]".

وعليه، فالاحتفالية ستبقى نظرية مقبولة علميا وتطبيقيا في وطننا العربي، وستحقق نجاحا كبيرا ما دامت فلسفة أرجعت للمسرح العربي هويته وأصالته وذلك بالتركيز على المنحى الاحتفالي الجماعي وأشكاله الفطرية، وبما أنها نظرية شاملة للإنسان والكون والوجود من خلال رؤية للعالم وهي الرؤية الاحتفالية. زد على ذلك أن الاحتفالية هي أقرب النظريات الدرامية صلة بالإنسان العربي ما دامت تستند إلى الذاكرة الشعبية والتراث والوجدان الشعبي والتواصل الجماعي عبر

فضاءات منفتحة كالأسواق والساحات. لذلك، فأي نقد مهما كانت طبيعته سيخدم هذه النظرية وسيغنيها من قريب أو من بعيد. وكما قال المسرحي المغربي عبد المجيد فنيش: "ففي المغرب أصر عبد الكريم برشيد وجماعة المسرح الاحتفالي على المضي قدما لترسيخ مفهوم التأسيس وما نالت من هذا الإصرار الموجات الموسمية المعادية، ولا حمى الضرب والقذف، بل ازداد الاحتفاليون إيمانا بموضوعية طروحاتهم[10] ."

مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح"

يحمل عنوان المسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" مفارقة رمزية ودلالية بين شاعر عربي عاش في العصر العباسي حياة شعبية قوامها الفقر والانكماش والخوف والتكسب، ومكان معاصر هو المدينة بأحيائها القصديرية الصفيحية التي تشخص التفاوت الطبقي والصراع الاجتماعي وافتقار الناس البسطاء إلى أبسط حقوق الإنسان. أي أن العنوان يحيل على جدلية الأزمنة: الماضي والحاضر وتداخلهما. ومن خلاله، يتبين لنا أن الكاتب يعصرن التراث ويحاول خلقه من جديد عن طريق محاورته ونقده والتفاعل معه تناصا ومتناصا. ويعني هذا، أن عبد الكريم برشيد يشتغل كثيرا على التراث حتى أصبح نموذجا يقتدى من قبل المسرحيين الهواة وحتى من قبل رواد المسرح الاحتفالي مثل: الطيب الصديقي، وإبراهيم العلج وعبد الله شقرون. وهذه العناوين المدهشة الغريبة التي يتداخل فيها الماضي والحاضر أو التراث وحضور المكان (المدينة المعاصرة) موجودة عند برشيد بكثرة مثل: امرؤ القيس في باريس، عنترة في المرايا المكسرة، النمرود في هوليود.

وتحتوي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيا زاد التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة. لكن المسئول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل، وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين، وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية:

"عامل الستار: سأرفع الستار ولكن ليس الآن. عمال المناظر لم يكملوا البناء بعد.

ابن دنيال: عمال البناء؟ لكن، أي شيء يبنون الآن؟ أريد أن أعرف ذلك.

عامل الستار: لن ترى جديدا....

ابن دنيال: ماذا أسمع؟

عامل الستار...فمنذ كان المسرح والمناظر محصورة في شيئين. القصور للأغنياء...

ابن دنيال: .. والأكواخ للفقراء...

(تسمع الدقات التقليدية الثلاث، ينسحب عامل الستار)[11]

ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وأن ابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل:

ابن دنيال: أحبتي. أتيتكم من بين الصفحات الصفر الباليات.

من الزمن المعلب النائم فوق الرفوف.

كنت حرفا تائها. معلقا منشورا

فوق حبل الزمن

فجئتكم، كدفقة نور كموجة صوت

كليل يمطر أقمارا ونجوما ساطعات

كنت عمرا فقيرا، بذر في غيبة السمار زيته

فجئته الآن من قلب غمامة

أحمل حفنة زيت وفي القلب شرارة[12]"...

وبعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبر بحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار قريبة كانت أو بعيدة بكل تناقضاتها الحياتية.

وينتقل الكاتب من الخيال ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السواح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما سيجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد. وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة ورضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.

ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيا زاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيا زاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.

"ابن دنيال: ابن الرومي الذي رسمته وقصصته بيدي ليس وليد بغداد التي تعرفون... شاعر الليلة يا سادتي قد يكون من باريز، من روما، من البيضاء، أو من وهران. قد يكون علي بن العباس أو قد يكون الشاعر لوركا. قد يكون المجذوب أو بابلو نيرودا. قد يكون من حيكم هذا. قد يكون أنت أو أنت أو أنت، من يدري؟ قد يكون وقد يكون... سادتي... نرحل الآن إلى بغداد- الرمز[13]".

وبعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته: "هل أفتح الباب أو لا أفتحه؟ هل أفتحه؟

يومك يا ابن الرومي لغز محير، وأحلامك يا ضيعتي رموز غامضة... أحيا بين رمز ولغز[14]".

ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان يعتبره رمزا للشح والتقتير. كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين. لذا، أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه بالنعم والفضائل من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان خاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان ولاسيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار. مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه: "وبعد هذا يا ضيوف المخايل وعشاق الخيال...

سار الشاعر الحزين وعريب خلفه... سارا إلى حيث لا نور، لامسك، لا ريحان، ولا وسائد، سارا إلى أكواخ الخشب والقصدير، إلى حيث النور شموع والفرش حصير.

وصل الشاعر، أغلق خلفه كل ثقب وباب، وأقام أزمانا في حضرة الجارية قيام أهل النسك في المحراب[15]"

وسيتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولئك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي وهدم أكواخه التي يتعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس قصد بناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم:

"الخادم يا زمان: المهم يا ابن الرومي أن المجلس البلدي قد اتخذ قرارا بهدم هذا الحي... لا تنزعج على بيتك، سيكون لك ماهو أحسن، نعم، لقد فكروا فيك جيدا. ستتحول هذه الأكواخ الحقيرة إلى مركب سياحي ضخم يأتيه السواح الأغنياء من نيسابور وجرجان وفاس وصقلية. ستمطره ألوان

من العملة الآتية من أركاديا وفينيقيا وقرطاج، هل تعلم؟ إن المجلس البلدي لا يطلب منك شيئا كثيرا. نعم، لا شيء غير أبيات من الشعر. أبيات تصور الحي الحقير وأهله. أنت تؤمن بالشؤم، أليس كذلك؟ تؤمن بأن متاعبك آتية من هذه الأكواخ الوسخة. من دعبل الأحدب، من جحظة المغني، من عيسى البخيل، من أشعب المغفل، من كل الصعاليك والمشردين، هذه فرصتك يا ابن الرومي للتخلص - وإلى الأبد - من شؤم هذا الحي ونحسه[16]"..

ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، فتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته:

"أشعب المغفل: ولم لا؟ لقد قلتها دائما وما صدقتم. الشاعر أقدامه في التراب مثلنا ولكن رأسه في السحاب.

دعبل الأحدب: من أجل هذا إذن، أقفل الباب خلفه.

جحظة المعني: الملعون، وأنا من تصورته كل صباح ينهض من فراشه، يلبس أثوابه ثم يطل على بغداد من ثقب المفتاح.

عيسى البخيل: ومن الثقب يا جحظة ماذا يرى الشاعر؟

عيسى البخيل: ماذا يمكن أن يرى غير دعبل الأحدب القاعد صباح مساء بلا بيع ولا شراء؟

دعبل الأحدب: أما أنا فقد تصورته يا رفقتي يقوم كل صبح وفي عينيه حلم أخضر. يترك الوسادة وعلى شفاهه بقايا ابتسام الأحلام. يقوم الشاعر وفي قلبه شوق إلى بغداد فيكون أول شيء يسمعه هو صوت جحظة، فيعود المسكين إلى فراشه، يخلع ملابسه وفي قلبه خوف من يوم نحس... أعوذ بالله من يوم غرته صوت جحظة. ثم يتلو القرآن ويعلق التمائم ويقرأ اللطيف... يا لطيف .. يا لطيف، يا لطيف، يا لطيف[17]"...

وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه يركب السحاب وهو معلق بالتراب الأرضي وكوخه الحقير يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويشعرون به أيما شعور وإحساس:

"عدتم من جديد، أنتم عذابي الذي يمشي وينطق، متى تفهمون أن حضوركم يسرق النور من أيامي؟ أجيبوني! أليس من حقي أن أحيا ككل الناس؟ ماذا أذنبت في حق السماء؟ ماذا أذنبت في حقكم؟ اغربوا عن وجهي واتركوني أجتر عذابي... إليكم عني .. ابتعدوا عن بابي وأعتابي، لقد لوثتم الضياء والهواء... اتركوني، اتركوني[18]".

وسيتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ما داموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم. لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب- صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة- التي اختارت أن تعيش معه بشرط أن يفتح بابه للآخرين وجيرانه الذين هم ضحايا الواقع والاستلاب والاستغلال طغمة الجاه والسلطة، وأن تعيش معه في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء

الذين همشوا من قبل المسئولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم قصد الاستيلاء على ممتلكاتهم وحيهم الذي يسكنون فيه لاستثماره في مآربهم الشخصية:

"عريب: لقد منحتني حق الاختيار وقد اخترت. اخترت أن أكون إلى جوارك، إلى جوار دعبل وعيسى وجحظة وأشعب وغير هؤلاء. إنني أراك واقفا في بركة ماء وعيونك فوق...سجين بغداد وأشياخها وسجين نفسك...ابن الرومي، إنني أشفق عليك من[19]"...

وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه ويمنعهم من الرحيل ويعترف بأخطائه الجسيمة التي ارتكبها في حقهم وبأن سماسرة السراب هم المسئولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي ووعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة:

"ابن الرومي: عيسى، جحظة، دعبل، أشعب، اقتربوا. هذا قلبي التعس أنشره عند أقدامكم سجادا وبساطا. اقتربوا...

جحظة المغني: (بارتياب) ما هذا الكلام الزائد؟

عيسى البخيل: هل أنت بخير يا ابن الرومي؟

ابن الرومي: نعم، لأول مرة أشعر بأنني أحيا وأتنفس وأرى. اقتربوا، اقتربوا يا من في أحداقكم أقرأ ما في القلب. قلوبكم ناصعة ظاهرة. أراها منشورة أمام الكل على حبل الغسيل... أشعب، يا رسول الحي وقلبه، لست فضوليا. نعم، لأنك الجزء والكل. أنت روح بغداد، الظل، بغداد الفقراء... وأنت يا جحظة، يا كروان حي الصفيح، غنيت عذابنا وشقاءنا، غنيت أفراحنا... وأنت يا دعبل...

دعبل الأحدب: سأرحل كما ودعتك يا ابن الرومي.

ابن الرومي: لا بل ستبقى، نعم، أخاف عليك من العراء. أخاف من قبضة السماسرة. ستبقى. سيبقى الجميع. وليذهب الخادم يا زمان إلى الجحيم...

عيسى البخيل: يا زمان؟!هذا الاسم جديد على سمعنا يا ابن الرومي..

ابن الرومي: سأحدثكم عنه، ولكم ليس الآن... وأنت يا عيسى؟

عيسى البخيل: لست بخيلا يا ابن الرومي. صدقني...

ابن الرومي: أصدقك[20]"...

وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخاله الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها:

"عريب: (تحدث نفسها في حزن) يا الله! ماذا فعلت؟ بعثت به إلى السوق لا ليعود بالخلخال ولكن لأحرره من نفسه وأوهامه. تراني فعلت خيرا أم ارتكبت خطأ قاتلا؟ لست أدري .. لست أدري[21]"...

ويعود الكاتب إلى خيال الظل وصاحبه ابن دنيال الذي ثار عليه المشاهدون من أهل الحي القصديري؛ لأنهم لم يمنحهم الحلول ويخبرهم عن ابن الرومي الثائر الذي خرج إلى السوق والعالم

الخارجي باحثا عن الخلخال الضائع. لكن ابنته دنيا زاد وهي من جيل الحاضر على عكس أبيها الذي مازال يعيش أحلام الماضي الأصفر تدعو إلى الثورة والنضال والتغيير والتظاهر من أجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء:

"ابن دنيال: دنيا زاد، إلى أين تذهبين يا ابنتي؟

دنيا زاد: أين أذهب؟ أذهب إلى حيث يذهب هؤلاء.

ابن دنيال: ولكننا لسنا منهم، نحن من عالم آخر...

دنيا زاد: أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة...الكلمة التي تفتقر إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد. وجودنا داخل المدينة وعذابها أشياء لا يمكن القفز فوقها. تعال يا أبي .. عذاب الفقراء ما كان يوما فرجة ولن يكون أبدا...تعال.... (تمد يدها لابن دنيال. يتردد هذا لحظة ثم يعطيها يده)[22]".

تجسد المسرحية، إذا، تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحلمي والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان. لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:

=1ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش

=2ابن الرومي الشاعر العاشق

=3ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب

=4ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه

فبعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة بدون تزويق أو قناع. ويقول عبد الكريم برشيد بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات: "أقول هذا لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة -مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل (هنا)- أل (هناك) ويمكن أن نحصر كل هذا المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين: - مستوى الواقع. حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا. - أما المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دنيال وابنته دنيا زاد. فيما بينهما وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة[23]"...

ويتبين لنا كذلك أن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي (لوحة الواقع الاجتماعي) ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل (التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف

العضوي الذي تحدث عنه أنطونيو غرامشي. كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة "ابن الرومي- ابن دنيال" والمعاصرة "واقع المدينة". وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت غولمة من شدة الاحتكار والتغريب والقضاء على الأصالة والخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية كما نجد عند برشيد نفسه: إمرؤ القيس في باريس، والنمرود في هوليود أو عند المسكيني الصغير: عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية والخروج من معرة النعمان وأهل المدينة الفاضلة لرضوان أحدادو ومرتجلة فاس لمحمد الكغاط ومدينة العميان لمحمد الوادي والهجرة من المدينة لعبد الكريم الطبال.

ويتبين لنا مما سلف ذكره، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث لغربلته وتعريته لتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد: بناء وإصلاحا عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. ويقول المصطفى رمضاني: "فبرشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا. ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل[24] ."

الصراع الدرامي في المسرحية

أما الصراع الدرامي فيتمثل في صراع المثقف ضد الاستلاب والاستغلال من خلال صورة ابن الرومي الشاعر العالم ورئيس المجلس البلدي وسماسرته المزيفين، وصراع أهل الحي القصديري (حمدان ورضوان وسعدان) ضد المقدم ورؤساء التخمة. وهذا يجسد لنا الصراع الطبقي والاجتماعي بين الفقراء وأهل الجاه والسلطة. كما أن هناك صراعا بين الفكر المثالي (ابن دنيال- ابن الرومي في بداية المسرحية ووسطها) والفكر الواقعي (حمدان ورضوان وسعدان و دنيا زاد وعريب)، وصراعا بين المستغلين بكسر الغين (المقدم –رئيس المجلس البلدي- الخادم يا زمان ومساعديه- الرباب) والمستغلين بفتح الغين (كسعدان ورضوان وحمدان وابن الرومي وأشعب المغفل ودعبل الأحدب وجحظة المغني وعريب وجوهرة وحبابة)، ناهيك عن الصراع بين الفن والواقع وبين الانغلاق والانفتاح وبين الذات والموضوع وبين الماضي والحاضر.ولكن هذا الصراع في جوهره ليس عموديا كما كان في التراجيديات اليونانية الكلاسيكية بين البطل والآلهة بل هو صراع أفقي بين الإنسان والإنسان.

الشخصيات الدرامية

أما الشخصيات الدرامية في المسرحية فهي أقنعة رمزية، ويمكن تصنيفها إلى أصناف عدة، فهناك شخصيات تراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري (ابن دنيال - دنيا زاد)، والأدبي (ابن الرومي)، وشخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر (سعدان- رضوان-حمدان- المقدم- رئيس المجلس البلدي)، كما أن هناك شخصيات مثالية مثل: ابن دنيال وابن الرومي وشخصيات واقعية مثل: سعدان ورضوان وحمدان وعريب. وهناك شخصيات كادحة مستغلة (بفتح الغين) مثل:

سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني وعيسى البخيل ودعبل الأحدب وعريب، وهناك وشخصيات مستغلة (بكسر الغين) تملك الجاه والسلطة والزيف مثل: المقدم، والخادم يا زمان، ورئيس المجلس البلدي. وسنحاول الآن رصد مواصفات الشخصيات المذكورة في المسرحية التي صاغ الكاتب أسماءها في صيغة المفارقة والسخرية:

الشخصية	دلالة الاسم	الوظيفة الاجتماعية	السمات الخارجية	السمات الأخلاقية والنفسية
ابن الرومي	الاغتراب	شاعر	شاعر فقير، عاطل، يسكن كوخا صفيحيا في أحياء بغداد، وحيد بدون أهل، مولى عريب.	الانكماش، الخوف، التطير، منغلق على نفسه، مثالي، عاشق الجواري.
أشعب المغفل	التطفل والغفلة	رسول الحي	عالم، شاعر، خطيب.	خير، طيب مع جيرانه ولاسيما مع ابن الرومي.
جحظة المغني	جحوظ العينين	حلاق	مولع بالغناء، فقير، له دكان صغير.	الطيبوبة، المرح.
دعبل الأحدب	التشويه الخلقي	بائع العطر والمناديل	تاجر، فقير، ظهر متورم.	الطيبوبة، حب الجوار.
عيسى البخيل	البخل	إسكافي	عجوز، فقير، يقتصد في معيشته لشراء كفن الموت	الطيبوبة، الواقعية.
عريب	العروبة	جارية	شاعرة، مغنية، راقصة، راوية، جميلة الحسن، ابنة العرب.	واقعية، اجتماعية، إنسانية.
جوهرة	غلاء الثمن	جارية	عازفة على آلة العود.	المرح، الطيبوبة.
حباية	اللمعان والاتقاد	جارية	طرازة، ابنة الروم، جميلة المنظر بجيدها وعيونها الزرق وحواجبها.	المرح، الطيبوبة.
الرباب	الموسيقى والغناء والعزف	معلمة الجواري	تاجرة في الجواري، امرأة عجوز شمطاء ماكرة.	شريرة، مستغلة، فاجرة، تحب المال، خبيثة.
المقدم	الأولوية في الإشراف ونقل الأخبار	من عيون السلطة	من أعوان السلطة، رجل متسلط، يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر.	رسول الشؤم والنحس، خبيث، ساخر.
الخادم يا زمان	خدمة السلطة	خادم رئيس المجلس البلدي	سمسار حقير، يتولى تسيير الشؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي.	كذاب، محتال، مادي، منافق، زائف.
عاشور	قد يكون من مواليد عاشوراء	أبله الحي	طفل كبير، يرتدي ثياب رعاة البقر، يحمل مسدسا، أبله ومجنون، يحب اللعب الطفولي.	الطيبوبة، حب اللعب، حب السينما.
سعدان	السعد المفارق	كاتب عمومي	الفقر، يسكن حيا قصديريا (صفيحيا).	حكيم الحي ولقمانه، واقعي.
رضوان	الرضى المفارق	عامل	الفقر، يسكن حيا قصديريا، صاحب بذلة زرقاء.	ساعد الحي، واقعي.
حمدان	الحمد المفارق	شاعر الحي القصديري	الفقر، يسكن حيا قصديريا.	الزعامة، الواقعية.
ابن دنيال	دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل	صاحب خيال الظل وراو	مخايل، عجوز، من الجيل الماضي.	مثالي، عالم.
دنيازاد	دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلية وليلة	مساعدة صاحب خيال الظل وراوية كذلك	فتاة غجرية، ابنة ابن دانيال، شابة، من الجيل الحاضر.	واقعية، ثورية، اجتماعية.

الفضاء السينوغرافي

ومن حيث الفضاء السينوغرافي للمسرحية، فالنص يتموقع في فضاءين متقابلين: بغداد التراث بأكواخها الفقيرة والمدينة المعاصرة التي قد تكون الدار البيضاء بأحيائها القصديرية الصفيحية أو مدينة معاصرة أخرى، دون أن ننسى الفضاء الاحتفالي وهو الخشبة بخيال ظلها. ولكن يلاحظ أن هناك تداخلا في الأمكنة والأزمنة (الماضي/الحاضر) مما يجعل المسرحية تنزاح عن القاعدة الأرسطية (الوحدات الثلاث) في بناء النص المسرحي.

ولكن ما هي تجليات الاحتفالية في هذه المسرحية من حيث المعطى الدلالي والسينوغرافي؟

تجليات الاحتفالية في المسرحية

من أهم تمظهرات النظرية الاحتفالية في هذه المسرحية نجد التعيين الجنسي تحت اسم "احتفال مسرحي" بدل العرض المسرحي أو النص المسرحي وهذا إن دل على شيء فإنما يدل على مدى انتماء النص إلى المسرح الاحتفالي الذي استبدل كثيرا من المصطلحات كتقسيم الفصول إلى لوحات احتفالية وتسمية الكتاب بالنص الاحتفالي. كما يحمل العنوان عنصر الإدهاش والفانتازيا والتغريب والمفارقة من خلال استخدام التراث في جدلية مع الواقع المعاصر والعزف على إيقاع تداخل الأزمنة: الحاضر في الماضي والماضي في الحاضر. وتظهر الاحتفالية في اعتبار المسرح حفلا واحتفالا يشمل التمثيل والرقص والشعر والغناء والزجل، والثورة على الدقات التقليدية الثلاث والخشبة الإيطالية بمناظرها وكواليسها وستاراتها ونزع الأقنعة التي تذكرنا بنظرية التغريب البريختية وتكسير الجدار الرابع لأن ابن دنيال و دنيا زاد ينطلقان من الصالة ليمرا إلى الخشبة كما في اللوحة الاحتفالية الأولى، وتتجلى أيضا في استخدام الذاكرة الشعبية كاستنطاق خيال الظل المرتبط بابن دنيال وتوظيف السينما والمسرح داخل المسرح (مسرحة الجواري الثلاث لمعلمتهن رباب وهي تصدر أوامرها)، والاعتماد على لغة متنوعة كالحوار والشعر والمنولوج والسرد الحكائي كما نجده لدى ابن دنيال علاوة على لغة الرقص والغناء (لغة الجواري) ولغة التصفيق عند المتلقي. كما تتداخل لغة التراث الفخمة الجزلة ولغة الواقع المعاصر.

وتحضر الاحتفالية في الواقعية الشعبية التي تتجسد في معانقة هموم الفقراء والطبقة الكادحة وتصوير مدن الصفيح ومعاناة سكانها من الطرد التعسفي والاستغلال والظلم وتهديدات أهل الجاه والنفوذ والسلطة. كما تتجلى هذه الشعبية في ذلك التواصل الحميمي بين الممثلين والجمهور وبين الراوي والطبقة الشعبية وابن الرومي مع أهل حيه. كما تنتهي المسرحية بخاتمة احتفالية تتمثل في الأمل والتغيير والتبشير بمستقبل جديد مادام هناك إرادة التحدي والإصرار والكفاح:

"دنيا زاد: أنت واهم يا أبي، ليس هناك إلا عالم واحد ومدينة واحدة... الكلمة التي تفتقر إلى الحركة هي كلمة زائفة تماما كعملة بلا رصيد. وجودنا داخل المدينة وعذابنا أشياء لا يمكن القفز فوقها. تعال يا أبي... عذاب الفقراء ما كان يوما فرجة ولن يكون أبدا... تعال[25] "...

وسينوغرافيا، لقد وظف الكاتب تقنيات المسرح الفقير كالستائر والمصطبة والإطارات والنوافذ التي تشكل دور القصدير ودار ابن الرومي والدكاكين الصغيرة والساحة. أما الإكسسوارات والملحقات فكانت وظيفية واحتفالية كعربة خيال الظل والشمع وآلة العود والسبحة والأقنعة والمناشير والكتاب... كما تبدو الموسيقى التصويرية وظيفية تتلون سيميائيا وسياقيا وتتغير بتغير اللوحات والمشاهد الدرامية. وتتخذ الملابس دلالات سيميائية كأثواب الغجر كما عند ابن دنيال وابنته أو لباس العمال كما عند رضوان أو لباس الويسترن الأمريكي كما عند عاشور...إنها

دلالات مختلفة ذات شفرة رمزية احتفالية. أما اللغة فهي لغة احتفالية تقوم على الحوار والشعر والرقص والغناء والفصحى والعامية والسخرية والمفارقة والفكاهة اللعبية. كما تتجلى الاحتفالية في تكسير الوحدات الثلاث: فهناك تعدد الأمكنة (المدينة المعاصرة-بغداد ابن الرومي) وتداخل الأزمنة (الماضي والحاضر والمستقبل) وتعدد الأحداث (قصة ابن الرومي - قصة سكان الحي القصديري مع المقدم) وتركيب اللوحات الدلالية المنفصلة التي تنزاح عن القالب الأرسطي الذي يتميز بالاتساق الدلالي (لوحة المدينة المعاصرة منفصلة دلاليا عن لوحة ابن الرومي على الرغم من وجود التوازي والتماثل البنيوي والإيقاعي).

ويثبت مصطفى رمضاني أن المسرح الاحتفالي، على المستوى السينوغرافي، يعتمد على: "تقنيات بسيطة وموحية، فالديكور ينبغي أن يكون وظيفيا ودالا، والإنارة تأخذ بعدا سيميولوجيا وكذا التمويج ولا وجود للإكسسوارات إلا إذا كانت وظيفية، أيضا لهذا يكون الاقتصاد في هذا المستوى السينوغرافي ضروريا لأن طاقة الممثل الجسدية هي الأساس في التواصل، أي أن التواصل الاحتفالي ينبغي أن يعتمد على طاقات حية وإنسانية من خلال اللغة والحركة والحوار[26]".

وخلاصة القول: إن "ابن الرومي في مدن الصفيح" خير نموذج درامي ونص مسرحي يعبر بكل وضوح وجلاء عن النظرية الاحتفالية باعتبارها بديلا للمسرح الغربي الأرسطي، كما أن هذا النص الاحتفالي يشكل مرحلة مهمة في تأصيل المسرح العربي وتأسيسه. ولكن تبقى المشكلة الأساسية في هذا المسرح كما يطرحه النص في صعوبة التحرر من الخشبة الإيطالية ومستلزماتها السينوغرافية والإخراجية التي تتناقض والنظرية الاحتفالية التي تدعو إلى فضاء مفتوح كالساحات والأماكن العمومية والفضاءات المنفتحة وأماكن الحلقة.... ومهما تفهمنا تبريرات عبد الكريم برشيد عن استحالة وجود هذه الفضاءات الاحتفالية لأسباب سياسية وأمنية فإننا لن نقبل باحتفالية جزئية تلبس قالبا أرسطيا وغربيا ومضمونا عربيا.

الهوامش

[1]عبد الكريم برشيد. المسرح الاحتفالي، الدار الجماهرية للنشر والتوزيع والإعلان، مصراتا، ليبيا، ط1، 1989-1990، ص 7.

[2]عبد الكريم برشيد. الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي. مطبعة الثقافة، الدار البيضاء، ط1، 1985، ص 174-180.

[3]عبد الكريم برشيد. المسرح الاحتفالي، الدار الجماهيرية للنشر والتوزيع والإعلان، ط1، 1989-1990، ص 13.

[4]مصطفى رمضاني. قضايا المسرح الاحتفالي، منشورات اتحاد الكتاب العرب، سورية بدمشق ط1، 1993، ص 41.

[5]انظر المرجع السابق، ص 83.

[6]مصطفى رمضاني. "الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب"، مجلة المشكاة، وجدة، المغرب، عدد 4، السنة، 1985، ص 70.

[7]انظر عبد الكريم برشيد. الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 163-169.

[8]انظر عبد الكريم برشيد. الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، دار تينمل للطباعة مراكش، ط1، 1993،ص 70.

[9]مصطفى رمضاني. قضايا المسرح الاحتفالي، ص 196-197.

[10]عبد الكريم برشيد. الاحتفالية، مواقف ومواقف مضادة، ص 5.

[11]عبد الكريم برشيد. ابن الرومي في مدن الصفيح، مطبعة النجاح الجديدة، الدار البيضاء، ط1، ص 9.

[12]نفسه، ص 11.

[13]نفسه، ص 22-23.

[14]نفسه، ص 25.

[15]نفسه، ص 41.

[16]نفسه، ص 56-57.

[17]نفسه، ص 60-61.

[18]نفسه، ص 75.

[19]نفسه، ص 87.

[20]نفسه، ص 91-90.

[21]نفسه، ص 91.

[22]نفسه، ص 95.

[23]عبد الكريم برشيد. الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، ص 214.

[24]مصطفى رمضاني. نفسه، ص 182.

[25]عبد الكريم برشيد. ابن الرومي في مدن الصفيح، ص 95.

[26]مصطفى رمضاني. "الاتجاهات الأساسية في مسرح الهواة بالمغرب"، المشكاة، ص 70.

قراءة في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد

تقديم

الفن المسرحي نشاط إبداعي قديم، بدأ بشكل ناضج عند اليونان، يقوم على التشخيص، ويستثمر اللغة إلى جانب الحركات والإشارات، ويتأسس على جملة من المكونات كالشخصيات والفضاء والجمهور، وما يتعلق بالنص وعناصر تهم العرض وأخرى مرتبطة بالتلقي.

اشتهر المسرح اليوناني بنوعين من المسرح: المأساة (التراجيديا)، والملهاة (الكوميديا)، لكن المسرح فيما بعد تطور وتداخلت موضوعاته لتشمل قضايا اجتماعية ومشاكل يومية ومآس فردية وجماعية فألغيت الحدود بين الملهاة والمأساة لتؤسس الدراما الحديثة.

لم يكن لدى العرب مسرح بالمفهوم الذي ظهر عند اليونان، لكن الحياة العربية سجلت مشاهد وفنون ومواقف مرتبطة بشكل من الأشكال المسرحية مثل: خيال الظل واحتفالات الأعياد والمواسم التي استخدم فيها التشخيص بكل أبعاده، لكن الفن المسرحي المقعد انتقل إلى العالم العربي في بداية النهضة العربية مع الاتصال بالغرب عبر البعثات أو الاستعمار، فظهرت فرق في مصر وبلاد الشام اعتمدت نصوصا مترجمة في الغالب، ثم تطور المسرح العربي تدريجيا على مستوى التأليف والتشخيص حتى أصبح اليوم متأصلا متنوعا تتجاذبه تيارات متعددة. وتعتبر مسرحية ابن الرمي في مدن الصفيح محاولة من محاولات المسرح العربي في المغرب لإثبات الخصوصية العربية في التأليف و العرض في آن واحد.

أبرز خاصية يتميز بها المسرح أنه خطاب يتشكل من دلائل ورموز وعلامات يتداخل فيها ما هو لغوي بما هو غير لغوي، وماهو معرفي بما هو فني وجمالي، إضافة إلى الارتباط بالوهم والتخيل واللعب في الإنجاز التمثيلي، لذلك يتشكل الخطاب المسرحي من عدة نصوص مختلفة متداخلة ومتكاملة هي: النص الدرامي والنص السينوغرافي والنص المعروض ونص الجمهور.

المسرح الاحتفالي

نستند هنا، إلى بيان مجموعة الاحتفالية في مراكش الصادر سنة 1979 ثم إلى الشروح التي قدمها عبد الكريم برشيد نفسه في بعض كتبه النظرية والنقدية. وقد حصر مبادئ الاحتفالية في ما يلي:

- تؤمن الاحتفالية، في المقام الأول، بأسبقية الحياة على الفكر. فالاحتفال فعل حيوي يحمل في ذاته إحساسه وفكره .

- الاحتفالية تعادي السكون والثبات كما تخرج من دائرة الاتباع والاتفاق إلى أفاق الإبداع والاختلاف.

- تلتزم الاحتفالية بكل فكر تقدمي ينادي بمبادئ الحرية والعدالة وكرامة الإنسان .

- الإنسان هو مالك حق التعبير الحر عن الرأي الحر في مجتمع يفترض أيضا أن يكون حرا.

- الاحتفالية تتجنب، قدر الإمكان، السقوط في الإيديولوجيا لكنها تعادي المادة والآلية التي هي ضد أنسنة الإنسان.

- تقبل الاحتفالية بالتجريب في الفن المسرحي والبحث ومحاورة الذات والثقافات الأخرى.

- الاحتفالية هي لقاء حي مباشر، يقوم على الحوار والمشاركة بالإشارة والحركة والإيماء والرقص والغناء والتراتيل، لذلك فهي تحاول ل دائما إلغاء الحدود بين الجمهور والمنصة.

- يجب أن تختزل الاحتفالية ثقافة بكاملها، فهي سلوك وآداب وغناء ورقص وأزياء وحناء وعمران وعادات وأهازيج ومعتقدات وحكايات وأمثال وحكم مختلفة.

ويرى حسن المنيعي أن الاحتفالية ظهرت في المغرب في بداية السبعينات دون أن تكون منقطعة الصلة مع واقع الفرجة في التراث العربي ومع بعض النظريات الغربية. أما مفهوم الاحتفال، فهو لقاء حي تتواصل فيه الذوات ، وهو ثورة ضد المألوف و العادي تؤدي إلى "الإدهاش " أي إلى إدراك المعرفي الذي يؤدي بدوره إلى التجاوز، تجاوز التناقضات القائمة في المجتمع والعمل على تغييرها (...) وهو بالأساس تطلع إلى المستقبل وحركة مستمرة تبدد كل ثبات وسكونية.

والاحتفالية تحقق هذا الغرض بعرض أفعال حيوية، تستلهم الحكايات والأساطير والعادات والتقاليد والاحتفالات الشعبية من أجل أن تعيد عيشها بطريقة جديدة، مخالفة بذلك صرامة المسرح الدرامي الذي "يحيي ما كان كأنه جلسة لتحضير الأرواح".

و الاحتفالية، بوصفها تجربة معرفية، هي بمثابة ثورة مسرحية، لأنها تحول المسرح إلى مجال لمحاسبة التجربة المسرحية نفسها أو خلق ما يسمى بالمسرح داخل المسرح أي تحويله إلى تمسرح (théatralité). و قد عبر عبد الكريم برشيد أيضا عن حقيقة هذا التوجه الجديد الموسوم بإدراج الحس النقدي داخل الحركية المسرحية في تجاربه الخاصة.

و الأهم من ذلك كله هو ضرورة تمييز الاحتفالية عن المسرح التأصيلي القومي الذي دعا إليه يوسف إدريس وعلي الراعي وتوفيق الحكيم، فلا وجود للاحتفالية في رأي عبد الكريم برشيد إذا ما كان هناك تقديس للتراث ووعي خاطئ بحقيقة الشخصيات التاريخية أو انسياق مع ثنائية النحن والآخر. ينبغي للاحتفالية أن تؤكد حضور الذات الإنسانية العامة وعلاقات الذوات الفردية داخل هذا الحضور الكوني، مع تأكيد الحق في الوجود والاختلاف، وتكوين رؤية للعالم وتطوير الإبداع والتجربة. الخ

وعلى العموم، يمكن إعادة تلخيص ما أشرنا إليه بخصوص تحديد مفهوم الاحتفالية في ما يلي:

- الاعتماد على عفوية اللقاء والحوار بين الممثلين، وعلى المبادرات الآنية التي تأتي عفو الخاطر.

- إبراز عنصر (الإدهاش) بابتكار أفكار ومواقف جديدة يكون لها دور في تقوية وعي الجمهور.

- إبراز التناقضات الاجتماعية والعمل على تجاوزها بتغيير الواقع واستشراف آفاقه.

- استلهام الاحتفالات الشعبية والوقائع التاريخية والحكايات والأساطير والتقاليد، وتوظيفها بمنظورات جديدة.

- تجديد العرض المسرحي بخلق وعي الوعي داخل المسرح أي المسرح داخل المسرح (مثال: ابن دنيال يمثل دور الحاكي بخيال الظل، لكنه قبل التمثيل يناقش ويعلق ما سيحدث فيه. وبعد اكتمال الأحداث يعود إلى التعليق من جديد).

- تحطيم الحدود التقليدية الموجودة بين الخشبة والجمهور (يدخل ابن الرومي من جهة الجمهور يجر عربة خيال الظل مصحوبا بابنته دنيازاد).

القراءة التوجيهية : عتبات النص

- عتبة المؤلَّف (المسرحية)

كتب "عبد الكريم برشيد" مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" في خريف 1975 بمدينة الخميسات، وانتهى من كتابتها في متم نفس السنة بمدينة الدار البيضاء. نشرت لأول مرة على صفحات مجلة *الآداب البيروتية* في عددها الثالث سنة 1978. بعد ذلك في مجلة *الفنون المغربية* في عددها الأول من سنة 1979. لتظهر في حلة جديدة سنة 2006 حيث قامت دار النشر *إديسوفت البيضاء* بطبعها ونشرها.

في ربيع 1979 قدمت مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمراكش، حيث حازت على جائزة أحسن نص مسرحي، وقد تزامن هذا التقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي وصدور بيانها الأول. يقول برشيد في هذا الصدد : "لقد كتبت هذه المسرحية قبل ظهور البيان الأول للمسرح الاحتفالي سنة 76. وبالرغم من ذلك فقد جاءت تحمل كل إرهاصات المسرح الاحتفالي..".

إن النص المسرحي "ابن الرومي في مدن الصفيح" عبارة عن سلسلة من اللوحات تعكس كل واحدة منها حدثا من الأحداث، كل لوحة تجسد عملا فنيا متكامل الأجزاء، فهي ورشة بحث في عناصر الصراع التاريخي والطبقي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح.

- عتبة المؤلِّف (عبد الكريم برشيد)

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة 1943م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام 1971م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي 2003م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار سابق لوزارة الشؤون الثقافية، وأمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

1. عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة 1976؛

2. امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة 1982؛

3. حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1983؛

4. المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا 1989-1990؛

5. اسمع ياعبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985؛

6. الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة 1993؛

7. الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة 1993؛

8. مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا؛

9. الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر؛

10. المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن؛

11. غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنة 1999؛

12. ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ماهو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2005؛

دواعي تأليف المسرحية

غالبا ما تترك دواعي تأليف الأعمال الأدبية لتقديرات القراء أو لمضامين النص، حيث يمكن أن تستخرج منها إما بشكل مباشر أو ضمني. والحال أن عبد الكريم برشيد لم يحدثنا مباشرة عن دواعي تأليف المسرحية، لكن الظروف التاريخية التي نشرت فيها أول مرة (سنة 1978) كانت طافحة بالمعاني والدلالات. ففي أواخر السبعينات من القرن الماضي كانت الحاجة إلى تغيير الواقع العربي المأزوم سياسيا واجتماعيا تدعو كثيرا من التيارات الفكرية والإديولوجية إلى المناداة بضرورة إصلاح المجتمعات العربية، لما كان يلاحظ فيها من تفاوت اجتماعي بين الطبقات، وما كانت تعانيه الفئات الفقيرة على الخصوص من مشاكل وضغوط واستغلال؛ ولذلك فاهتمام مسرحية ابن الرومي بمدن القصدير له دلالة واضحة. على أن أسباب تأليفها هو معالجة قضية الفقراء والمهمشين في المدن العربية؛ غير أن اختيار الشكل المسرحي بالذات لمعالجة هذا الموضوع المركزي كانت له دوافع فنية وثقافية عبر عنها الكاتب في حديثه عن الاحتفالية، وهو ما بيناه سابقا عند التعريف بها. فقد كانت الغاية هي تجديد المسرح العربي وجعله يتسم بالطابع المحلي. وهذا ما يفسر اللجوء إلى التراث العربي، وإلى الشخصيات المرموقة فيه، وتوظيفها من أجل أداء دور ايجابي في الواقع، بالإضافة إلى الاستفادة من العادات ومظاهر الاحتفال في الحياة العربية. لذا فدواعي التأليف كما نرى هي:

ـ أولا: اجتماعية وسياسية، غايتها إثارة الانتباه إلى الوضع المزري للطبقات الفقيرة في المجتمع، والدعوة إلى تغيير واقعها المأساوي.

ـ ثانيا: إبداعية وفنية، غايتها تحويل المسرح إلى نوع أدبي مطبوع بالخصوصيات العربية. وذلك من خلال توظيف التراث بجميع مظاهره ومكوناته الاحتفالية.

عتبة العنوان :

يتضمن عنوان المسرحية مفارقة أخرى مثيرة للانتباه: ابن الرومي في مدن الصفيح، وهي مفارقة مؤسسة، كما نرى، على شقين:

ابن الرومي: الشاعر المعروف الذي عاش في العصر العباسي بين سنتي (836 -896 م)، وهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جورجيس الرومي. شاعر كبير من طبقة بشار والمتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، وقيل مات مسموما على يد أحد وزراء الدولة العباسية، وكان تعرض له بالهجاء. ومن أشهر الخصال النفسية التي طبعت شخصية الشاعر نزعة التشاؤم والتطير، ولذلك عاش بئيسا قلقا متوترا سيئ الحظ.

مدن الصفيح: وهي عبارة متداولة، على الخصوص في المغرب، للدلالة في وقتنا الحالي على أحياء قصديرية تكونت في العصر الحديث مع بداية الاستعمار الفرنسي بسبب هجرة أهل البوادي إلى المدن من أجل العمل في المراكز الصناعية، لكنها توسعت كثيرا فيما بعد بعوامل أخرى كالجفاف وفقدان الأراضي الزراعية وسوء توزيع الثروات بين الطبقات الاجتماعية إلى أن أصبحت مدنا حقيقية تتراكم فيها المشاكل الاجتماعية والصحية.

يحمل العنوان، إذن، دلالة مفارقة تقوم بدور الإغراء من أجل معرفة كيف ستكون عليه شخصية تاريخية معروفة استقدمت من التاريخ القديم لتعيش في مدن الصفيح في عصرنا الحالي.

تحديد الجنس الأدبي:

يتضمن الغلاف أيضا عبارة تحدد نوعية النص، كتبت تحت عنوان المسرحية مباشرة إلى اليسار: "نص مسرحي" وبذلك تتأسس العلاقة التعاقدية بين الكاتب والقراء على الوضوح التام. فالعمل ليس رواية ولا نصا شعريا بل هو مسرحية تعتمد التشخيص والحوار مادتين أساسيتين في بنائها، وفي نفس الوقت تؤطر تلك العبارة النص في نطاق الأعمال الأدبية التخييلية، وقد قدمنا تعريفا بفن المسرح في بداية هذا الفصل.

عتبة الـغـلاف :

أـ الواجهة الأمامية لغلاف المسرحية

يتآزر التصريح بنوعية العمل، مع الصورة الفوتوغرافية الملونة التي توجد في القسم الأسفل من الغلاف، وهي بالفعل تمثل لقطة مسرحية يتفاعل فيها خمسة ممثلين: ثلاثة رجال وامرأتان في وضعية حركية تشخيصية وتجاوبية تدل على وجود حوار وانفعالات جارية بينهم. وفي الخلفية تبرز معالم الديكور، وهي تمثل مبان عتيقة تطل من ورائها صومعة مضاءة، لكن هذه المباني ليست من الصفيح كما ورد في العنوان. واللون الغالب على وجه الغلاف هو اللون الأسود، فهل لذلك علاقة بتشاؤم ابن الرومي؟ هذه مجرد قراءة افتراضية لصورة الغلاف لا تلزم بالضرورة القراء جميعهم. وتحت الصورة نقرأ العبارة التالية التي تتكلف بتحديد نوعية الاتجاه المسرحي الذي ينضوي تحته النص: احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة، وهذا يقودنا إلى مزيد من التدقيق في هوية المسرحية، فهي من النوع الاحتفالي الذي دعا إليه الكاتب عبد الكريم برشيد وغيره من رواد المسرح المغربي منذ أواسط السبعينات من القرن الماضي.

ب- الواجهة الخلفية لغلاف المسرحية

يحتوي الغلاف الخلفي على صورة ملونة للكاتب عبد الكريم برشيد، تقوم بشبه تعريف لمعالم وجه هذه الشخصية لمن لم يسبق لهم أن تعرفوا عليها أو لتأكيد مطابقة الاسم على الشخصية بالنسبة لمن يعرفونه. أما الكتابة التعريفية فهي تؤكد المؤهلات العلمية والمناصب الإدارية لا غير. أما المساهمات الإبداعية والعلمية فيشار إليها أسفل الواجهة الخلفية. وهذا يعني أن التعريف بالمكانة الاجتماعية والعلمية تبوأ منزلة بارزة على حساب التعريف بالمكانة الأدبية. وتحت عنوان هذا المؤلَّف، يثبت المؤلف فقرة من ثمانية أسطر موقعة باسمه تمثل خطابا تقويميا واصفا يقدم في الواقع تحديدا دقيقا لموضوع المسرحية قائم على ثنائيات تفاعلية متعددة هي ما يكوّن عالم الإنسان. وتأتي هذه الثنائيات على الشكل التالي:

الماضي والحاضر/ الشرق والغرب/ الفقراء والأغنياء/ الرجل والمرأة/ الكائن والممكن/ الأضواء والظلال/ الأجساد والأشباح/ الأحلام والأوهام/ المسرح وما وراء المسرح/ الوجوه والأقنعة.

هذه الفقرة التعريفية بالمسرحية تمثل قراءة ذاتية، لأنها صادرة عن كاتب المسرحية نفسه، وهي نوع من الاستباق غير المرغوب فيه عادة من قبل القراء والنقاد على السواء، لأنها تحد، ولو افتراضيا، من حرية التمثل والتفاعل الحر مع النص، على أنها قد تقدم خدمة مجانية لمن ليس لهم صبر على قراءة كاملة للكتاب ما دامت تضع أمامهم خلاصة مركزة عن طبيعة تركيب المسرحية، وأنماط الصراع فيها وأهدافها الإنسانية.

القراءة التحليلية

المتن الحكائي :

فضاء المسرحية امتداد لكل المدن العربية التي تعيش وطأة التهميش والفقر، سكانها بسطاء، حرموا من أدنى شروط العيش. وتطرح المسرحية إلى جانب هم الإنسان في بلوغ قوته اليومي، هاجس المكان/المأوى كهدف ثان في حياة متقلبة. ليصير الإفراغ وحلول البنايات الجديدة الشاهقة عوض الواقع- الحي القصديري- آفة مجتمع الحي. وتحضر عريب رغم واقع المجون لتنقذ ابن الرومي من عزلته و تخرجه إلى معانقة هموم ومشاكل ذاته/المجتمع.

تضم مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة. لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل، وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين، وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.

ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته، ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل. بعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبر بحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار، قريبة كانت أو بعيدة، بكل تناقضاتها الحياتية.

وينتقل الكاتب من الخيال، ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السياح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما يجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق، وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد. وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة، إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة ورضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.

ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيازاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي: أن يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة، كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.

بعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته. ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم، وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة، ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء، وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان

يعتبره رمزا للشح والتقتير. كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين. لذا أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه النعم والأفضال من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان، وخاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان، سيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار؛ مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه.

ويتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة، حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولائك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي، وهدم أكواخه التي يعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس وبناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم.

ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء، فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.

وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه، يركب السحاب وهو عالق بالتراب في كوخه الحقير، يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويحسون بمعاناته أيما إحساس.

ويتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ماداموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم؛ لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب التي صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة واختارت العيش معه شرط أن يفتح بابه للآخرين ولجيرانه الذين هم ضحايا لواقع الاستلاب والاستغلال من طغمة الجاه والسلطة، في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء المزدرين من قبل المسؤولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم للاستيلاء على حيهم الذي يقطنونه واستثماره في مشاريعهم المدرة للغنى.

وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه، ويمنعهم من الرحيل، ويعترف بأخطائه الجسيمة التي اقترفها في حقهم، وبأن سماسرة السراب هم المسؤولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي، ويعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة.

وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر إلى معرفة العالم الخارجي لتحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها.

تجسد المسرحية - إذن- تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحالم والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان. لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:

1- ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش

2- ابن الرومي الشاعر العاشق

قد يُعجبك أيضاً

منذ عام

...

3- ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب

4- ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه.

إذ بعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى، كل ذلك بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة دون زيف أو قناع. وهذا ما جعل عبد الكريم برشيد يقر بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات: "لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة- مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل(هنا)- أل(هناك)، ويمكن أن نحصر كل هذه المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين:

- مستوى الواقع، حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا.

- أما المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته دنيازاد فيما بينهما. وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة... ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل".

ويتبين لنا كذلك أن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي (لوحة الواقع الاجتماعي)، ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل (التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف العضوي الذي تحدث عنه غرامشي. كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة "ابن الرومي- ابن دانيال" والمعاصرة "واقع المدينة".وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت تغولا من شدة الاحتكار والتغريب وتحييد الأصالة وكل الخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية، وهو ما نجده في مسرحيات برشيد الأخرى مثل: إمرؤ القيس في باريس، والنمرود في هوليود أو عند المسكيني الصغير في: عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية، والخروج من معرة النعمان، و في أهل المدينة الفاضلة لرضوان أحدادو، ومرتجلة فاس لمحمد الكغاط، ومدينة العميان لمحمد الوادي، والهجرة من المدينة لعبد الكريم الطبال.

ويتبين لنا مما سلف، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث لغربلته وتعريته وتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد وإعادة بنائه أو ترميمه عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. وفي هذا الصدد يقول الدكتور مصطفى رمضاني: "برشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا."

الشخصيات الدرامية

- جرد القوى الفاعلة

الشخصيات الدرامية في المسرحية أقنعة رمزية يمكن تصنيفها إلى أصناف عدة: [شخصيات تراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري (ابن دنيال- دنيازاد) والأدبي (ابن الرومي)، تقابلها شخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر (سعدان- رضوان- حمدان- المقدم- رئيس المجلس البلدي)]، و[شخصيات مثالية مثل: ابن دنيال وابن الرومي، تقابلها شخصيات واقعية مثل: سعدان ورضوان وحمدان وعريب...]، و[شخصيات كادحة مستغلة بفتح الغين مثل: سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني وعيسى البخيل ودعبل الأحدب وعريب مقابل شخصيات مستغلة (بكسر الغين) تملك الجاه والسلطة والزيف مثل: المقدم والخادم يا زمان ورئيس المجلس البلدي].

- البنية العاملية

تنتظم جميع القوى الفاعلة في بنية عاملية نرسم معالمها على النحو التالي:

المرسل : نزوع التحرر
المرسل إليه : المجتمع.
الموضوع : التحرر من الظلم و العبودية والاستغلال.
المساعد - الوعي بواقع الخيال. - التضامن. - أشعب المغفل.- عاشور الأبله.
الذات - ابن الرومي - جيرانه. - سكان مدن الصفيح - عريب والجواري
المعيق : - رئيس المجلس - الخادم – المقدم

ويلاحظ هنا أن مفهوم الفاعل – في النموذج العاملي – ليس من الضروري أن يكون شخصية، إذ يمكن أن يكون فكرة أو نزعة أو مبدأ أو هيئة. كما هو الحال بالنسبة لنزعة التحرر أو الوعي أو التضامن...إلخ.

كما نلاحظ أن الصراع يحتدم في البنية العاملية، ويتأزم من الناحية الدرامية بوجود تصادم بين العامل المساعد والعامل المعيق في النص المسرحي بما يمثلهما من شخصيات وفواعل.

ونشير إلى أن الرهان في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح يكمن في تحرير الإنسان من العبودية والاستغلال الاجتماعي، وكذا تحرير الذات المتشائمة القلقة من عقدها النفسية، يضاف إلى ذلك زرع قيم التعاطف والمحبة بين أفراد المجتمع. وهكذا فمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح تفتح كما رأينا باب الأمل في تحقيق الموضوعات المرغوب فيها، ويتجلى ذلك بوضوح في انعتاق عريب من العبودية وتحرر ابن الرومي من سوداويته وانطوائه وخروجه إلى الأسواق، ثم تماسك أهل مدن الصفيح في الدفاع عن منازلهم للحيلولة دون هدمها من قبل أصحاب المشروعات السياحية.

البعد الاجتماعي

تتعدد القضايا التي عالجتها هذه المسرحية وتتنوع، ولكن قضيتين أساسيتين تأتيان في مقدمة القضايا التي تم التركيز عليها، وهما:

أ – الاستغلال الاجتماعي

إن إثارة موضوع مدن الصفيح في هذه المسرحية هو مؤشر مبكر على تحويل هذا الموضوع إلى قضية مركزية في العمل المسرحي.

وقد واجه سكان حي الصفيح، كما مر بنا، ما كان يحاك لهم في الخفاء تحت واجهة مشروع سياحي يدر الخير العميم على الجميع بمن فيهم السكان الفقراء، وفي الوقت الذي كان فيه الهدف الحقيقي هو هدم أكواخهم وتشريدهم وبناء مشروع سياحي لفائدة غيرهم.

إن اِستراتيجية الكتابة المسرحية بنيت منذ البداية بين ابن دنيال ودنيازاد إذ نجدهما يوجهان جميع أقوال وأفعال الشخصيات لتشخيص مظاهر الاستغلال الاجتماعي بكل ما تتطلبه من مواجهة بين مستضعفين ومستقوين، ومن حضور لمن هم في موقع المساعدة أو المعارضة للطرفين. كما عملا على توضيح كون الشخصيات التاريخية مجرد أقنعة لمعاناة الإنسان الحالي في العالم العربي:

من الطبيعي أن يتحول القهر والاستغلال الاجتماعي الاجتماعي إلى مادة أساسية لبناء موضوع المسرحية، لذلك بالنظر إلى أن الفترة التي نشرت فيها لأول مرة كانت من أكثر فترات التاريخ العربي تركيزا على القضايا الاجتماعية والسياسية في معظم البلدان العربية، وقد كان ذلك سببا في تسهيل دخول بعض النظريات الاجتماعية والسياسية التي تنادي بالمساواة بين الناس وتوزيع الثروات بطريقة عادلة أو تحقيق الديمقراطية والعدالة الاجتماعية.

ب – استغلال المرأة

اعتبرنا استغلال المرأة قضية مستقلة لما حظيت من اهتمام خاص ومتميز في عالم النص المسرحي، علما أننا أشرنا إلى الدور الريادي في الفكر والتمرد، ونشر الوعي لدى شخصية نسائية أساسية وهي شخصية عريب.

معظم النماذج النسائية الموجودة في هذه المسرحية خاضعة لقهرية مزدوجة:

- سلطة السيد مقابل خضوع العبد. وهنا رجع المؤلف إلى نظام الرقيق في التاريخ العربي من أجل تقوية صور الاستغلال الجنسي للنساء على الخصوص.

- سلطة المال الذي حول جسد المرأة وروحها معا إلى مادة للاستهلاك.

ولقد أشرنا سابقا إلى تمرد عريب ورفضها أن تجمع بين أن تكون سلعة تباع وتشترى، وأن تمنح عواطفها للأسياد. هكذا عبرت عن حلمها بالتحرر حين مثلت رفضها الانصياع لرغبات رئيس المجلس البلدي في شخص حبابة، كما أنها رفضت أن تبادل ابن الرومي مشاعره العاطفية وصك شرائها بين يديه. وقد اندمجت قضية المرأة في هذا العمل مع قضية التحرر الاجتماعي العام. وهذا ما يفسر عودة عريب إلى ابن الرومي من أجل دعوته إلى الخروج من عزلته ليعانق قضايا الناس في الأسواق متعللة بدعوته للبحث عن خلخالها الضائع.

وهناك في النص قضايا أخرى لها ما يصلها بالقضيتين الأساسيتين المذكورتين، ومنهما:

ج – مساندة القاهر ضد المقهور من أجل الحصول على المال : ففي مرحلة من مراحل حضور ابن الرومي في النص المسرحي، بدا مساندا لسلطة المجلس البلدي من أجل الحصول على المال. وقد سلك طريق التكسب بشعره على عادة شعراء العصر العباسي، أو على ديدن من يبيع فنه وجهده الفكري طمعا في الحصول على المال.
د – قضية الحرية : باعتبارها شرطا أساسيا للوجود الفردي ومحورا لتبادل العواطف الإنسانية. وقد مثلت عريب هذا الجانب أفضل تمثيل حين قادت ابن الرومي بالحوار والمنطق إلى تحريرها من العبودية، ثم قادته هو نفسه إلى تحرير نفسه. كما أن شخصيات حي الصفيح كانت تبحث دائما عن عالم جديد يكون فيه الإنسان طليقا حرا.

البعد النفسي

الجدير بالذكر أن النص المسرحي قد ركز على ما يمكن أن يبتلى به كل ممالئ للقاهرين من قلق ووساوس واضطرابات تجعله عاجزا في كثير من الأحيان عن أن يعيش حياة إنسانية مفعمة بالمحبة والتآزر. وهذا في الواقع بعد نفسي حاضر بقوة في النص المسرحي وخاصة من خلال الشخصية المركزية، وهي شخصية ابن الرومي على الأقل في مرحلة هامة من حياتها المسرحية. ولعل هذا الحضور القوي للتوتر النفسي يعود بالدرجة الأولى إلى الحمولة النفسية التاريخية لما كان يعرف عن هذه الشخصية من اضطرابات ووساوس وتشاؤم وتطير. وقد استطاع عبد الكريم

برشيد أن يستغل هذه المعطيات ويبلورها بخلق مناخ من التوتر حولها لما كان لها من علاقات مع شخصيات المسرحية الأخرى، وخاصة عريب وجيران ابن الرومي بكل ما فيهم من عيوب كانت دائما تستفز مشاعره وتجعله كارها للحي وأهله، منطويا على نفسه، قابعا وراء باب بيته.

على أن المسرحية حاولت أن تضيف إلى البعد النفسي التشاؤمي بعدا عاطفيا آخر مر بالمرحلة الحسية وانتقل إلى مرحلة عاطفية إنسانية بين ابن الرومي وعريب، وبينهما من جهة وسكان حي الصفيح من جهة أخرى. يقول ابن الرومي معبرا عن مشاعره نحو عريب في عز لحظات التلاؤم العاطفي بينهما وخاصة بعد أن حررها من العبودية.

أما عاطفة المحبة وصفاء الروح التي اجتاحت ابن الرومي في نهاية المسرحية نحو جيرانه فقط عبر عنها اللوحة 16.

وعلى العموم فالجانب النفسي والعاطفي في المسرحية، وظف دائما لتدعيم العلاقات بين الشخصيات وتوترها بما يخدم البعد الاجتماعي والدرامي فيها.

الفضاء في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح

يظل عبد الكريم برشيد في احتفاله المسرحي وفيا لفضائه الأثير الممثل في ساحة الحي:

"يرفع الستائر عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب. ظلام شبه تام، تنبعث من "النوافذ" أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة ...".

إن الساحة تشكل البؤرة التي سيلتقي فيها ابن دنيال بجمهوره، فهي فضاء الفرجة التي تتيح إمكانية استعادة لحظات حميمية ولقاء مباشرا بين الممثلين والجمهور دون فواصل أو قطائع. وفي حوار الطفل وابن دنيال:

يقول الطفل: ترى أين تمضي دائما هذه العربة؟.

ابن دنيال: إلى ساحة بغداد والشام.

مما يؤشر على الحضور المكثف والاستراتيجي للساحة، فابن دنيال حيث حل وارتحل تشكل الساحة فضاءه الأثير.

وإذا كان المسرح في بداياته بسيطا، فإن الاحتفالية في نصوصها الإبداعية لا تشذ عن هذه القاعدة، إذ لا نكاد نجد من العناصر المؤثثة للفضاء المسرحي سوى عنصر الإضاءة بوصفها لغة درامية تقوم بوظيفة التبئير عبر الإشارة إلى الفضاءات الأخرى المشكلة للنص الدرامي.

ورغم حقارة الحي ووضعه المزري، فإن أهله يجمعهم شغف للاجتماع حول خيال الظل الذي لا ينفصل عموما عن همومهم وقضاياهم الآنية وانشغالاتهم الراهنة.

ولم يكن فضاء الحي القصديري قاتما تماما وسلبيا كليا، بل تضمن دلالات أخرى تجعل الحياة فيه أمرا ممكنا والاستمرار في العيش فيه متاحا، من قبيل العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين ساكنيه؛ مما يؤشر على التضامن والتعاون والتآزر، علاوة على لحظات وجدانية وعلاقات حميمية منحت ابن الرومي شحنة نفسية في مواجهة الفقر ويتعلق الأمر بعلاقة العشق بينه وبين عريب الجارية.

دمج الأزمنة والطابع الرمزي

إن أحداث المسرحية، بكل بساطة، تجري في الماضي والحاضر على السواء، لأن ابن الرومي وعصر ابن الرومي هما مجرد خلفية تاريخية يراد منها تعرية الواقع الحالي بطريقة ترميزية (الزمن، إذن في المسرحية ، هو كل الزمن العربي ، والمكان هو كل المكان العربي) على حد تعبير كاتب المسرحية نفسه. غير أن رمزية عبد الكريم برشيد في هذا العمل مصرح بمدلولها في الوقت ذاته، وهذا ما جعل اللعبة الفنية مكشوفة إلى حد كبير من البداية إلى النهاية. والذي خفف من أثر هذه التعرية على المصداقية الفنية للعمل أن السارد ابن دانيال وابنته دنيازاد أخبرانا منذ البداية أن اللعبة الفنية في المسرحية ستكون دائما موضوع تفكير ومناقشة، وهذا يعني أن المسرحية تتضمن خطابا واصفا في تضاعيفها (نقديا) يتأمل سيرورتها، ويناقش وسائل الأداء الفني فيها. وهذا الإجراء مهم، ونحن نناقش تقنية دمج الأزمنة والأمكنة، على مستوى الرؤية الشمولية للواقع العربي في هذا العمل المسرحي المتميز. وهي شمولية تزداد اتساعا لتحتوي العالم الغربي أيضا، عندما تعالج المسرحية قضية المرأة من خلال وضعية الجارية عريب.

غالبا ما تميل المسرحيات الاحتفالية إلى كسر دائرة الانغلاق الزماني والمكاني ، "فالزمن الذي يدور فيه الحوار المسرحي هو زمن معنوي لا حدود له ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية ..".

لغة المسرحية

- استخدام تقنية المسرح داخل المسرح

أشرنا في البداية إلى أن من أهم مبادئ المسرح الاحتفالي تحويل المسرح إلى مجال لتحريك وعي الوعي، أي جعل التشخيص المسرحي نفسه خاضعا للمساءلة والمناقشة والتعليق من داخل التشخيص نفسه. وهذا ما يطلق عليه التمسرح أو المسرح داخل المسرح.

ومسرحية ابن الرومي تكاد تكون مبنية من بدايتها إلى نهايتها على هذه التقنية، فابن دانيال وابنته يفتتحان العرض المسرحي بظهورهما على الخشبة، لكنهما بدورهما يحركان لوحات مسرحية بواسطة عربة خيال الظل التي تحتل، بعالمها، جانبا من مسرحهما، فيتواريان ثم يظهران عند نهاية كل لوحة أو بدايتها للقيام بتحريك جديد أو إغلاق. إن دورهما يماثل إلى حد كبير دور السارد في الرواية، لكنه سارد من نوع خاص لأنه لا يكتفي بالتدخل بل يستعين بوهم إطلاق عالم التشخيص بواسطة آلة خيال الظل، والمسألة هنا ليست سوى لعبة إيهامية لتكسير الرتابة المعروفة في العروض المسرحية التقليدية التي تقدم عرضها مباشرة للجمهور، وهذا الإجراء شبيه بخاصية التغريب في مسرح بريخت أي تحويل المواقف اليومية لمعاناة الناس، بواسطة تدخل السارد، إلى واقع مدهش يستحق الاهتمام عبر إدراكها في حالة عزلة وغربة، والهدف من ذلك تمكين الجمهور من الوقوف على مبعدة من الوقائع المعروضة ليصبح قادرا على اتخاذ موقف نقدي تجاهها، أما الإجراءات المؤدية إلى خلق حالة التغريب فهي:

- إظهار تناقضات الشخصية

- جعل الممثل يعرّف بدوره في نفس الوقت الذي يؤدي فيه هذا الدور

- فتح إمكانية أداء أدوار متعددة في عرض واحد لممثل واحد

- استخدام الإنشاد والأحلام والمونولوجات الداخلية

- إدخال السرد في نطاق الحوار، فكل شخصية يمكن أن تتحول إلى سارد.

ومعظم هذه الخصائص سنجدها في مسرحية ابن الرومي في مدن القصدير مما يدل على أن للكاتب صلة ما بالمسرح البريختي.

- السخرية

أساليب السخرية في الأعمال المسرحية وسيلة لإدراك المفارقات والمواقف المثيرة، وهي لذلك بالغة الأهمية في إثارة انتباه المتلقي إلى عمق العيوب الفردية والتناقضات الاجتماعية. والسخرية من أهم الوسائل الفنية لبلورة مواقف الشخصيات وما يميزها من تعارض بين الأقوال والأفعال.

أبرز شخصية كانت موضع سخرية في هذه المسرحية شخصية المقدم الذي كان يستهلك خطابا معسولا؛ولكنه يخفي دائما وراءه أخبار السوء بالنسبة للبؤساء في مدن القصدير.

ومن النماذج الجيدة لما يمكن تسميته بالسخرية الهادئة مقطع الحوار الذي يسخر فيه ابن الرومي من أشعب المغفل.

- الإضحاك

يضفي الإضحاك الحيوية على العرض المسرحي، وهو مظهر من مظاهر الاحتفال والفرجة. ولا يكون دوره عادة موجها إلى التعاطف الإنساني، بل إلى تحقيق مواصلة الانتباه بالنسبة للمتلقين، وهو يقدم لذلك متعة عقلية أو تخييلية، إنه بمثابة مكافأة تقدم إلى الجمهور جزاء انتباهه إلى ما يعرض أمامه من مواقف وأحداث وآراء، فهو خاصية تعبيرية ومدلولية في وقت واحد، لهذا يعد من الأدوات الفنية في التعبير المسرحي كالسخرية تماما.

إن توظيف عنصري السخرية والإضحاك من خصائص المسرح الشعبي، وتقليد معروف في أنماط الكتابة المسرحية التي تقوم على الاحتفال، إذ يشكل الفرح على الخصوص أحد مظاهرها الأساسية.

- توظيف الأدب الشعبي والسرد الخطابي

من أهم علامات الاحتفالية في المسرح تحويله إلى مجال حيوي يستفيد من العادات والتقاليد والتاريخ والأدب الشعبي والأسطوري وجميع أشكال الفرجة الاجتماعية، كما أن توظيف خيال الظل يدخل في هذا الإطار الفني ويصبح آلية حيوية لتكسير رتابة المسرح التقليدي.

تستغل صور وأشكال الشخصيات الأسطورية على المستوى السينوغرافي كما هو واضح من الإرشادات المسرحية الخاصة بالديكور أو المؤثثة للركح.

على أن توظيف المعطيات الواقعية للحياة الشعبية وغيرها من العناصر الاحتفالية، إنما هو وسيلة فقط لتحريك الواقع والبحث فيما هو ممكن.

وقد سمح استخدام شخصيتين ساردتين أيضا بالتقليل إلى حد ما من الهيمنة التامة للحوار في اللوحات المسرحية. لذا تم توظيف المونولوج الذاتي، إضافة إلى ما نسميه السرد الخطابي الذي

يستلهم ما يشبه خطاب الحلقة بلغة غير دارجة، ولكن بكثير من خصائص الخطاب الشفوي الذي نسمعه في الحلقات الشعبية.

- الديكور

يرى "بارت" أن المسرح يبث عددا من الإرساليات المتزامنة، أي في وقت واحد. وكل إرسالية لها إيقاعها الخاص ومدلولاتها الإخبارية الخاصة. وفي مقدمتها الديكور والملابس والإنارة والممثلون وحركاتهم وإشاراتهم وكلامهم.

وفي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" نتلقى كل المعلومات الخاصة بالديكور عن طريق اللغة في خانات الإرشادات المسرحية. وهي في الغالب مقاطع وصفية شبيهة إلى حد ما بمقاطع الوصف في الروايات. تبدأ اللوحة الثانية هكذا: "يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور الصفيح، وأخرى من قصب، ظلام شبه تام، تنبعث من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة... إلخ"..

هذا بالنسبة للنص، أما في العروض التي قدمت لهذا العمل فالديكور سيكون حاضرا بجميع عناصره دفعة واحدة ، لكنه يتغير من لوحة إلى أخرى.

وعلى العموم فإن المسرحية حافلة بشتى أنواع التقنيات التعبيرية ووسائل الأداء الفنية ذكرنا معظمها، وبقي أن نشير إلى الإنارة والظلال والموسيقى لتكتمل معالم الصورة الفنية للعرض المسرحي المفترض، وهو عرض يمثل بجميع عناصره المتفاعلة مثالا دالا على الاتجاه الاحتفالي الذي تبناه برشيد خلال حياته الفنية الطويلة.

- الشعر والإنشاد

لتدعيم الطابع الاحتفالي والفرجوي طعّم برشيد الحوار المسرحي باللغة الشعرية وبالإنشاد. ويرتبط ظهور الشعر في هذه المسرحية بالحوار الذاتي، ويجري على لسان شخصية شاعرة هي شخصية ابن الرومي، إلا أن عنصر الإدهاش في هذا الإجراء هو أن ابن الرومي لا يلقي شعرا تقليديا كما نتوقع، بل يعبر عن حالته المتأزمة بشعر حر.

أما الإنشاد والغناء، فغالبا ما يتصلان في المسرحية بتجسيد الأحزان الجماعية أو التحميس على ارتياد المواقف الإيجابية ذات البعد الاجتماعي. هكذا نجد أصحاب ابن الرومي من جيرانه في حي القصدير يحاولون بالغناء توجيه انتباهه إلى ما تمثله عريب من رموز وقيم عليا كان عليه أن ينتبه إليها..

استخدام الشعر والغناء في هذه المسرحية يعكس غالبا مواقف أساسية لدى بعض الأبطال الطامحين إلى التحرر والانعتاق من ربقة الاستغلال والقهر. كما يعكس روح التضامن والألفة والنصيحة المتبادلة بينهم لأجل ترسيخ هذه القيم. لذا كان معظم الشعر والإنشاد في المسرحية جاريا على لسان الشخصيات التي تحمل هذه القيم، أما الشخصيات المناوئة لها فلا يرد على لسانها شيء من ذلك.

القراءة التركيبية

لقد تبين لنا أثناء القراءة التحليلية أن هذا العمل المسرحي يمثل حلقة مهمة في تطور الكتابة المسرحية المغربية والعربية على السواء، وهو يلتقي إلى حد كبير مع بعض التجارب المسرحية الاحتفالية الأخرى كأعمال الطيب الصديقي على سبيل المثال لا الحصر.

وقد لاحظنا أن جميع المبادئ الاحتفالية كانت مجسدة في هذا النص، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث وسائل التعبير والعرض المسرحي.

و أهم هذه المبادئ تحريك الواقع ومحاولة استشراف المستقبل، فموضوع المسرحية كما رأينا هو واقع التفاوت الحاصل بين فئة اجتماعية تسكن مدن القصدير وفئة أخرى تمعن في استغلالها. وقد عبر الكاتب عن ذلك بترسانة من الوسائل الفنية والتعبيرية المستمدة من التاريخ والتراث الثقافي العربي، واستطاع أن يعيد تشكيل قطاع اجتماعي نموذجي يمثل الإنسان الواقع تحت ظروف الاستغلال القاسية، كما عالج مشكلة المرأة ووسع نطاق دائرة الاستغلال التي تسحقها في القديم والحديث، في العالم العربي وخارج العالم العربي. وتوسل في معالجة القضايا المطروحة ذات الأبعاد النفسية والعاطفية بآليات السخرية والإضحاك والتمسرح واللغة الشعرية والغناء والإنشاد والسرد الخطابي، ووصف مشاهد الديكور وأشكال الحكي الشعبي والأسطوري، بالإضافة إلى حضور الخطاب الواصف في تضاعيف الحوار بين الشخصيات، وهو ما جعل المسرحية بمثابة مهرجان فني ودلالي ونقدي يستحق الاهتمام والتقدير.

لقد نظر عبد الكريم برشيد إلى الاحتفالية من زاوية كونها حركة مسرحية تسير في ركاب النزعة الأنتربولوجية باعتبارها تحمل دعوة إلى الأصول، وقد فهمت الاحتفالية في كثير من ردود الفعل النقدية السلبية بطريقة تبسيطية أي باعتبارها دعوة للاحتفال بمفهومه الظاهر أي الغناء والرقص والفرح، وهذا ما جعلها عرضة لانتقادات عنيفة وخاصة من خصومها المسيسين. وقد انبرى عبد الكريم برشيد للرد على هذه الانتقادات وإعادة رسم معالم تصوره لمفهوم الاحتفالية مرات عديدة باعتبارها صورة حية عن الواقع الاجتماعي بكل مل فيه من فرح وحزن على السواء.

درس المؤلفات: مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد

الثانية باكالوريا آداب وعلوم إنسانية

تقديم

الفن المسرحي نشاط إبداعي قديم، بدأ بشكل ناضج عند اليونان، يقوم على التشخيص، و يستثمر اللغة إلى جانب الحركات والإشارات، و يتأسس على جملة من المكونات كالشخصيات و الفضاء و الجمهور، وما يتعلق بالنص و عناصر تهم العرض و أخرى مرتبطة بالتلقي. اشتهر المسرح اليوناني بنوعين من المسرح:المأساة (التراجيديا)، و الملهاة (الكوميديا)، لكن المسرح فيما بعد تطور و تداخلت موضوعاته لتشمل قضايا اجتماعية و مشاكل يومية و مآس فردية و جماعية فألغيت الحدود بين الملهاة و المأساة لتؤسس الدراما الحديثة. لم يكن لدى العرب مسرح بالمفهوم الذي ظهر عند اليونان، لكن الحياة العربية سجلت مشاهد و فنون و مواقف مرتبطة بشكل من الأشكال المسرحية مثل:خيال الظل و احتفالات الأعياد والمواسم التي استخدم فيها التشخيص بكل أبعاده، لكن الفن المسرحي المقعد انتقل إلى العالم العربي في بداية النهضة العربية مع الاتصال بالغرب عبر البعثات أو الاستعمار، فظهرت فرق في مصر و بلاد الشام اعتمدت نصوصا مترجمة في الغالب تم تطور المسرح العربي تدريجيا على مستوى التأليف و التشخيص حتى أصبح اليوم متأصلا متنوعا تتجاذبه تيارات متعددة. و تعتبر مسرحية ابن الرمي في مدن الصفيح محاولة من محاولات المسرح العربي في المغرب لإثبات الخصوصية العربية في التأليف و العرض في آن واحد.

أبرز خاصية يتميز بها المسرح أنه خطاب يتشكل من دلائل و رموز و علامات يتداخل فيها ماهو لغوي بما هو غير لغوي، و ماهو معرفي بما هو فني و جمالي، إضافة إلى الارتباط بالوهم و التخيل و اللعب في الإنجاز التمثيلي، لذلك يتشكل الخطاب المسرحي من عدة نصوص مختلفة متداخلة و متكاملة هي:النص الدرامي و النص السينوغرافي والنص المعروض و نص الجمهور.

المسرح الاحتفالي

نستند هنا، إلى بيان مجموعة الاحتفالية في مراكش الصادر سنة 1979 ثم إلى الشروح التي قدمها عبد الكريم برشيد نفسه في بعض كتبه التطرية و النقدية. وقد حصر مبادئ الاحتفالية في ما يلي:

–تؤمن الاحتفالية، في المقام الأول، بأسبقية الحياة على الفكر. فالاحتفال فعل حيوي يحمل في ذاته إحساسه و فكره.

–الاحتفالية تعادي السكون و الثبات كما تخرج من دائرة الإتباع و الاتفاق إلى أفاق الإبداع و الاختلاف.

–تلتزم الاحتفالية بكل فكر تقدمي ينادي . مبادئ الحرية و العدالة و كرامة الإنسان.

–الإنسان هو مالك حق التعبير الحر عن الرأي الحر في مجتمع يفترض أيضا أن يكون حرا.

–الاحتفالية تتجنب ، قدر الإمكان ، السقوط في الايدولوجيا لكنها تعادي المادة و الآلية التي هي ضد أنسنة الإنسان.

–تقبل الاحتفالية بالتجريب في الفن المسرحي و البحث و محاورة الذات و الثقافات الأخرى.

–الاحتفالية هي لقاء حي مباشر، يقوم على الحوار و المشاركة بالإشارة و الحركة و الإيماء و الرقص و الغناء و التراتيل، لذلك فهي تحاول ل دائما إلغاء الحدود بين الجمهور و المنصة.

–يجب أن تختزل الاحتفالية ثقافة بكاملها، فهي سلوك و آداب و غناء و رقص و أزياء و حناء و عمران و عادات و أهازيج و معتقدات وحكايات و أمثال و حكم مختلفة. ويرى حسن المنيعي أن الاحتفالية ظهرت في المغرب في بداية السبعينات.دون أن تكون منقطعة

الصلة مع واقع الفرجة في التراث العربي ومع بعض النظيرات الغربية . أمام مفهوم الاحتفال ، فهو لقاء حي تتواصل فيه الذوات ، و هو ثورة ضد المألوف و العادي تؤدي إلى >>الإدهاش <<أي إلى إدراك المعرفي الذي يؤدي بدوره إلى التجاوز، تجاوز التناقضات القائمة في المجتمع و العمل على تغييرها (...) وهو بالأساس تطلع إلى المستقبل و حركة مستمرة تبدد كل ثبات و سكونية.

و الاحتفالية تحقق هذا الغرض بعرض أفعال حيوية، تستلهم الحكايات و الأساطير و العادات و التقاليد و الاحتفالات الشعبية من أجل أن تعيد عيشها بطريقة جديدة، مخالفة بذلك صرامة المسرح الدرامي الذي >>يحيي ما كان كأنه جلسة لتحضير الأرواح.<<

و الاحتفالية، بوصفها تجربة معرفية، هي بمثابة ثورة مسرحية، لأنها تحول المسرح إلى مجال لمحاسبة التجربة المسرحية نفسها أو خلق ما يسمى بالمسرح داخل المسرح أي تحويله إلى تمسرح (théatralité) . و قد عبر عبد الكريم برشيد أيضا عن حقيقة هذا التوجه الجديد الموسوم بإدراج الحس النقدي داخل الحركية المسرحية في تجاربه الخاصة.

و الأهم من ذلك كله هو ضرورة تمييز الاحتفالية عن المسرح التأصيلي القومي الذي دعا إليه يوسف إدريس و علي الراعي و توفيق الحكيم، فلا وجود للاحتفالية في رأي عبد الكريم برشيد إذا ما كان هناك تقديس للتراث و وعي خاطئ بحقيقة الشخصيات التاريخية أو انسياق مع ثنائية النحن و الأخر. ينبغي للاحتفالية أن تؤكد حضور الذات الإنسانية العامة و علاقات الذوات الفردية داخل هذا الحضور الكوني، مع تأكيد الحق في الوجود و الاختلاف، و تكوين رؤية للعالم و تطوير الإبداع و التجربة. الخ

و على العموم، يمكن إعادة تلخيص ما أشرنا إليه بخصوص تحديد مفهوم الاحتفالية في ما يلي:

–الاعتماد على عفوية اللقاء و الحوار بين الممثلين، و على المبادرات الآنية التي تأتي عفو الخاطر.

–إبراز عنصر (الإدهاش) بابتكار أفكار و مواقف جديدة يكون لها دور في تقوية وغي الجمهور.

–إبراز التناقضات الاجتماعية و العمل على تجاوزها بتغيير الواقع و استشراف آفاقه.

–استلهام الاحتفالات الشعبية و الوقائع التاريخية و الحكايات و الأساطير و التقاليد، و توظيفها بمنظورات جديدة.

–تجديد العرض المسرحي بخلق وعي الوعي داخل المسرح أي المسرح داخل المسرح.(مثال: ابن دنيال يمثل دور الحاكي بخيال الظل، لكنه قبل التمثيل يناقش و يعلق ما سيحدث فيه. و بعد اكتمال الأحداث يعود إلى التعليق من جديد).

–تحطيم الحدود التقليدية الموجودة بين الخشبة و الجمهور (يدخل ابن الرومي من جهة الجمهور يجر عربة خيال الظل مصحوبا بابنته دنيازارد)

القراءة التوجيهية: عتبات النص

–عتبة المؤلِّف (المسرحية)

كتب "عبد الكريم برشيد" مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في خريف 1975 بمدينة الخميسات ، وانتهى من كتابتها في متم نفس السنة بمدينة الدار البيضاء. نشرت لأول مرة على صفحات مجلة *الآداب البيروتية* في عددها الثالث سنة 1978.بعد ذلك في مجلة *الفنون المغربية* في عددها الأول من سنة 1979.لتظهر في حلة جديدة سنة 2006 حيث قامت دار النشر* اديسوفت البيضاء*بطبعها ونشرها.

في ربيع 1979 قدمت مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في المهرجان الوطني لمسرح

الهواة بمراكش ،حيث حازت على جائزة أحسن نص مسرحي، وقد تزامن هذا التقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي وصدورها بيانها الأول. يقول برشيد في هذا الصدد " لقد كتبت هذه المسرحية قبل ظهور البيان الأول للمسرح الاحتفالي سنة76. وبالرغم من ذلك فقد جاءت تحمل كل إرهاصات المسرح الاحتفالي"..

إن النص المسرحي" ابن الرومي في مدن الصفيح" عبارة عن سلسلة من اللوحات تعكس كل واحدة منها حدثا من الأحداث، كل لوحة تجسد عملا فنيا متكامل الأجزاء، فهي ورشة بحث في عناصر الصراع التاريخي والطبقي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح.

–عتبة المؤلِّف (عبد الكريم برشيد)

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة1943م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام 1971م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي 2003م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار سابق لوزارة الشؤون الثقافية، و أمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

1.عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة 1976؛

2.امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة 1982؛

3.حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1983؛

4.المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا1989-1990؛

5.اسمع ياعبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985؛

6.الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة1993؛

7.الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة1993؛

8.مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا؛

9.الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر؛

10.المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن؛

11.غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنة1999؛

12.ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ماهو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2005؛

دواعي تأليف المسرحية

غالبا ما تترك دواعي تأليف الأعمال الأدبية لتقديرات القراء أو لمضامين النص، حيث يمكن أن تستخرج منها إما بشكل مباشر أو ضمني. و الحال أن عبد الكريم برشيد لم يحدثنا مباشرة عن دواعي تأليف المسرحية، لكن الظروف التاريخية التي نشرت فيها أول مرة (سنة1978) كانت

طافحة بالمعاني و الدلالات. ففي أواخر السبعينات من القرن الماضي كانت الحاجة إلى تغيير الواقع العربي المأزوم سياسيا و اجتماعيا تدعو كثيرا من التيارات الفكرية والاديولوجية إلى المناداة بضرورة إصلاح المجتمعات العربية، لما كان يلاحظ فيها من تفاوت اجتماعي بين الطبقات، و ما كانت تعانيه الفئات الفقيرة على الخصوص من مشاكل و ضغوط و استغلال؛ ولذلك فاهتمام مسرحية ابن الرومي بمدن القصدير له دلالة واضحة. على أن أسباب تأليفها هو معالجة قضية الفقراء و المهمشين في المدن العربية؛ غير أن اختيار الشكل المسرحي بالذات لمعالجة هذا الموضوع المركزي كانت له دوافع فنية و ثقافية عبر عنها الكاتب في حديثه عن الاحتفالية، و هو ما بيناه سابقا عند التعريف بها. فقد كانت الغاية هي تجديد المسرح العربي و جعله يتسم بالطابع المحلي. و هذا ما يفسر اللجوء إلى التراث العربي، و إلى الشخصيات المرموقة فيه، و توظيفها من أجل أداء دور ايجابي في الواقع، بالإضافة إلى الاستفادة من العادات و مظاهر الاحتفال في الحياة العربية. لذا فدواعي التأليف كما نرى هي:

ـ أولا: اجتماعية و سياسية، غايتها إثارة الانتباه إلى الوضع المزري للطبقات الفقيرة في المجتمع، و الدعوة إلى تغيير واقعها المأساوي.

ـ ثانيا: إبداعية و فنية، غايتها تحويل المسرح إلى نوع أدبي مطبوع بالخصوصيات العربية. وذلك من خلال توظيف التراث بجميع مظاهره و مكوناته الاحتفالية.

عتبة العنوان:

يتضمن عنوان المسرحية مفارقة أخرى مثيرة للانتباه: ابن الرومي في مدن الصفيح، و هي مفارقة مؤسسة، كما نرى، على شقين:

ابن الرومي: الشاعر المعروف الذي عاش في العصر العباسي بين سنتي(836 -896 م) ،وهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جورجيس الرومي. شاعر كبير من طبقة بشار و المتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، وقيل مات مسموما على يد أحد وزراء الدولة العباسية، وكان تعرض له بالهجاء. قال عنه المرزباني>:لاأعلم أنه مدح أحدا من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلت فائدته من قول الشعر و تحاماه الرؤساء و كان سببا لوفاته .<و من أشهر الخصال النفسية التي طبعت شخصية الشاعر نزعة التشاؤم و التطير، ولذلك عاش بئيسا قلقا متوترا سيئ الحظ.

مدن الصفيح: وهي عبارة متداولة، على الخصوص في المغرب، للدلالة في وقتنا الحالي على أحياء قصديرية تكونت في العصر الحديث مع بداية الاستعمار الفرنسي بسبب هجرة أهل البوادي إلى المدن من أجل العمل في المراكز الصناعية، لكنها توسعت كثيرا فيما بعد بعوامل أخرى كالجفاف و فقدان الأراضي الزراعية و سوء توزيع الثروات بين الطبقات الاجتماعية إلى أن أصبحت مدنا حقيقية تتراكم فيها المشاكل الاجتماعية و الصحية

يحمل العنوان، إذن، دلالة مفارقة تقوم بدور الإغراء من أجل معرفة كيف ستكون عليه شخصية تاريخية معروفة استقدمت من التاريخ القديم لتعيش في مدن الصفيح في عصرنا الحالي.

تحديد الجنس الأدبي:

يتضمن الغلاف أيضا عبارة تحدد نوعية النص، كتبت تحت عنوان المسرحية مباشرة إلى اليسار : >نص مسرحي <و بذلك تتأسس العلاقة التعاقدية بين الكاتب و القراء على الوضوح التام. فالعمل ليس رواية ولا نصا شعريا بل هو مسرحية تعتمد التشخيص و الحوار مادتين أساسيتين في بنائها، وفي نفس الوقت تؤطر تلك العبارة النص في نطاق الأعمال الأدبية التخييلية، وقد قدمنا تعريفا بفن المسرح في بداية هذا الفصل.

عتبة الـغـلاف:

أ) الواجهة الأمامية لغلاف المسرحية
يتآزر التصريح بنوعية العمل، مع الصورة الفوتوغرافية الملونة التي توجد في القسم الأسفل من الغلاف، وهي بالفعل تمثل لقطة مسرحية يتفاعل فيها خمسة ممثلين: ثلاثة رجال و امرأتان في وضعية حركية تشخيصية وتجاوبية تدل على وجود حوار و انفعالات جارية بينهم. وفي الخلفية تبرز معالم الديكور، و هي تمثل مبان عتيقة تطل من ورائها صومعة مضاءة، لكن هذه المباني ليست من الصفيح كما ورد في العنوان. واللون الغالب على وجه الغلاف هو اللون الأسود، فهل لذلك علاقة بتشاؤم ابن الرومي؟ هذه مجرد قراءة افتراضية لصورة الغلاف لا تلزم بالضرورة القراء جميعهم. و تحت الصورة نقرأ العبارة التالية التي تتكلف بتحديد نوعية الاتجاه المسرحي الذي ينضوي تحته النص: احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة، و هذا يقودنا إلى مزيد من التدقيق في هوية المسرحية، فهي من النوع الاحتفالي الذي دعا إليه الكاتب عبد الكريم برشيد و غيره من رواد المسرح المغربي منذ أواسط السبعينات من القرن الماضي.
ب) الواجهة الخلفية لغلاف المسرحية
يحتوي الغلاف الخلفي على صورة ملونة للكاتب عبد الكريم برشيد، تقوم بشبه تعريف لمعالم وجه هذه الشخصية لمن لم يسبق لهم أن تعرفوا عليها أو لتأكيد مطابقة الاسم على الشخصية بالنسبة لمن يعرفونه. أما الكتابة التعريفية فهي تؤكد المؤهلات العلمية والمناصب الإدارية لا غير. أما المساهمات الإبداعية و العلمية فيشار إليها أسفل الواجهة الخلفية. و هذا يعني أن التعريف بالمكانة الاجتماعية و العلمية تبوأ منزلة بارزة على حساب التعريف بالمكانة الأدبية. وتحت عنوان هذا المؤلَّف، يثبت المؤلف فقرة من ثمانية أسطر موقعة باسمه تمثل خطابا تقويميا واصفا يقدم في الواقع تحديدا دقيقا لموضوع المسرحية قائم على ثنائيات تفاعلية متعددة هي ما يكوّن عالم الإنسان. و تأتي هذه الثنائيات على الشكل التالي:
الماضي و الحاضر/ الشرق و الغرب/ الفقراء و الأغنياء/ الرجل و المرأة/ الكائن و الممكن/ الأضواء و الظلال/ الأجساد و الأشباح/ الأحلام و الأوهام/ المسرح و ما وراء المسرح/ الوجوه و الأقنعة.
هذه الفقرة التعريفية بالمسرحية تمثل قراءة ذاتية، لأنها صادرة عن كاتب المسرحية نفسه، و هي نوع من الاستباق غير المرغوب فيه عادة من قبل القراء و النقاد على السواء، لأنها تحد، و لو افتراضيا، من حرية التمثل و التفاعل الحر مع النص، على أنها قد تقدم خدمة مجانية لمن ليس لهم صبر على قراءة كاملة للكتاب ما دامت تضع أمامهم خلاصة مركزة عن طبيعة تركيب المسرحية، و أنماط الصراع فيها و أهدافها الإنسانية
القراءة التحليلية
المتن الحكائي:
فضاء المسرحية امتداد لكل المدن العربية التي تعيش وطأة التهميش والفقر، سكانها بسطاء، حرموا من أدنى شروط العيش. وتطرح المسرحية إلى جانب هم الإنسان في بلوغ قوته اليومي،هاجس المكان/المأوى كهدف ثان في حياة متقلبة.ليصير الإفراغ وحلول البنايات الجديدة الشاهقة عوض الواقع- الحي القصديري- آفة مجتمع الحي .وتحضر عريب رغم واقع المجون لتنقذ ابن الرومي من عزلته و تخرجه إلى معانقة هموم ومشاكل ذاته/المجتمع. تحتوي مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.
يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة.لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام

العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل, وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين، وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.
ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته، ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل. بعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبربحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار، قريبة كانت أو بعيدة، بكل تناقضاتها الحياتية.
وينتقل الكاتب من الخيال، ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السياح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما يجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق، وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد. وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة، إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة و رضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.
ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيازاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي: أن يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة، كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.
بعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته . ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم، وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة، ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء، وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان يعتبره رمزا للشح والتقتير.كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين.لذا أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه النعم والأفضال من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان، وخاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها

عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان، سيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار؛ مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه.
ويتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة، حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولائك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي، وهدم أكواخه التي يعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس وبناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم.
ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء، فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.
وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه، يركب السحاب وهو عالق بالتراب في كوخه الحقير، يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويحسون بمعاناته أيما إحساس.
ويتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ماداموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم؛ لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب التي صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة واختارت العيش معه شرط أن يفتح بابه للآخرين ولجيرانه الذين هم ضحايا لواقع الاستلاب والاستغلال من طغمة الجاه والسلطة، في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء المزدرين من قبل المسؤولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم للاستيلاء على حيهم الذي يقطنونه واستثماره في مشاريعهم المدرة للغنى.
وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه، ويمنعهم من الرحيل، ويعترف بأخطائه الجسيمة التي اقترفها في حقهم، وبأن سماسرة السراب هم المسؤولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي، ويعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة.
وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر إلى معرفة العالم الخارجي لتحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها.
تجسد المسرحية – إذن- تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحالم والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان.
لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:

1- ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش
2- ابن الرومي الشاعر العاشق
3- ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب
4- ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه.

إذ بعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة

الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى، كل ذلك بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة دون زيف أو قناع. وهذا ما جعل عبد الكريم برشيد يقر بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات: " لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة- مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل(هنا)- أل(هناك)، ويمكن أن نحصر كل هذه المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين:
- مستوى الواقع، حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا.
- أما المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته دنيازاد فيما بينهما. وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة..." ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل."
ويتبين لنا كذلك أن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي(لوحة الواقع الاجتماعي)، ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل(التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف العضوي الذي تحدث عنه أنطونيو غرامشي.كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة " ابن الرومي- ابن دانيال" والمعاصرة " واقع المدينة".وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت تغولا من شدة الاحتكار والتغريب وتحييد الأصالة وكل الخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية، وهو ما نجده في مسرحيات برشيد الأخرى مثل: إمرؤ القيس في باريس، والنمرود في هوليود أو عند المسكيني الصغير في: عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية، والخروج من معرة النعمان، و في أهل المدينة الفاضلة لرضوان أحدادو، ومرتجلة فاس لمحمد الكغاط، ومدينة العميان لمحمد الوادي، والهجرة من المدينة لعبد الكريم الطبال.
ويتبين لنا مما سلف، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث لغربلته وتعريته وتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد وإعادة بنائه أو ترميمه عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. وفي هذا الصدد يقول الدكتور مصطفى رمضاني: " برشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حقا".

الشخصيات الدرامية

–جرد القوى الفاعلة

الشخصيات الدرامية في المسرحية أقنعة رمزية يمكن تصنيفها إلى أصناف عدة: [شخصيات

تراثية تنتمي إلى الماضي الشعبي والأسطوري (ابن دنيال- دنيازاد) والأدبي (ابن الرومي)، تقابلها شخصيات معاصرة تنتمي إلى الحاضر(سعدان- رضوان-حمدان- المقدم- رئيس المجلس البلدي)]، و [شخصيات مثالية مثل: ابن دنيال وابن الرومي، تقابلها شخصيات واقعية مثل: سعدان ورضوان وحمدان وعريب...] ، و[شخصيات كادحة مستغلة بفتح الغين مثل: سعدان وحمدان ورضوان وجحظة المغني وعيسى البخيل ودعبل الأحدب وعريب مقابل شخصيات مستغلة (بكسر الغين) تملك الجاه والسلطة والزيف مثل: المقدم و الخادم يا زمان ورئيس المجلس البلدي].وسنحاول في هذا الجدول رصد مواصفات شخصيات المسرحية التي صاغ الكاتب أسماءها بصيغة المفارقة والسخرية:

دلالة الإسم الوظيفة الاجتماعية السمات الخارجية السمات الأخلاقية والنفسية الشخصيات
دلالة الاغتراب شاعر شاعر فقير – عاطل- يسكن كوخا صفيحيا في أحياء بغداد- وحيد بدون أهل- مولى عريب- الانكماش- الخوف- التطير- منغلق على نفسه- مثالي- عاشق الجواري ابن الرومي
دلالة على التطفل والغفلة رسول الحي عالم- شاعر- خطيب- خير- طيب مع جيرانه ولاسيما مع ابن الرومي أشعب المغفل
جحوظ العينين حلاق مولع بالغناء- فقير- له دكان صغير- الطيبوبة- المرح- جحظة المغني
التشوه الخلقي بائع العطر والمناديل تاجر- فقير- ظهر متورم- الطيبوبة- حب الجوار دعبل الأحدب
البخل إسكافي عجوز- فقير- يقتصد في معيشته لشراء كفن الموت الطيبوبة- الواقعية- عيسى البخيل
العروبة جارية شاعرة- مغنية- راقصة- راوية- جميلة الحسن- ابنة العرب- واقعية- اجتماعية- إنسانية- عريب
غلاء الثمن جارية عازفة على آلة العود- المرح- الطيبوبة- جوهرة
اللمعان والاتقاد جارية طرازة- ابنة الروم- جميلة المنظر بجيدها وعيونها الزرق وحواجبها- المرح – الطيبوبة حبابة
الموسيقى والغناء والعزف معلمة الجواري تاجرة في الجواري- امرأة عجوز شمطاء ماكرة- شريرة- مستغلة- فاجرة- تحب المال- خبيثة الرباب
دلالة على الأولوية في الإشراف ونقل الأخبار من عيون السلطة من أعوان السلطة- رجل متسلط- يرافقه الأعوان لتنفيذ الأوامر- رسول الشؤم والنحس- خبيث- ساخر- المقدم
خدمة السلطة خادم رئيس المجلس البلدي سمسار حقير- يتولى تسيير الشؤون المالية والعاطفية لرئيس المجلس البلدي كذاب- محتال- مادي- منافق- زائف- الخادم يا زمان
قد يكون من مواليد عاشوراء أبله الحي طفل كبير- يرتدي ثياب رعاة البقر- يحمل مسدسا- أبله ومجنون- يحب اللعب الطفولي الطيبوبة- حب اللعب- حب السينما- عاشور
السعد المفارق كاتب عمومي الفقر- يسكن حيا قصديريا- حكيم الحي ولقمانه- واقعي- سعدان
الرضى المفارق عامل الفقر- يسكن حيا قصديريا-صاحب بذلة زرقاء- ساعد الحي- واقعي- رضوان
الحمد المفارق شاعر الحي القصديري الفقر- يسكن حيا قصديريا- الزعامة- الواقعية- حمدان
دلالة تراثية مرتبطة بخيال الظل صاحب خيال الظل وراو مخايل- عجوز- من الجيل الماضي- مثالي- عالم- ابن دنيال

دلالة تراثية مرتبطة بألف ليلية وليلة مساعدة صاحب خيال الظل، وراوية كذلك فتاة غجرية- ابنة ابن دانيال-شابة- من الجيل الحاضر- واقعية – ثورية – اجتماعية دنيازاد

–البنية العاملية

تنتظم جميع القوى الفاعلة في بنية عاملية نرسم معالمها على النحو التالي:

المرسل

نزوع التحرر

المرسل إليه

المجتمع.

الموضوع

التحرر من الظلم و العبودية والاستغلال.

المساعد

–الوعي بواقع الخيال.

–التضامن.

–أشعب المغفل.

–عاشور الأبله.

الذات

–ابن الرومي

–جيرانه.

–سكان مدن الصفيح

–عريب و الجواري

المعيق

–رئيس المجلس

–الخادم

–المقدم

و يلاحظ هنا أن مفهوم الفاعل – في النموذج العاملي – ليس من الضروري أن يكون شخصية، إذ يمكن أن يكون فكرة أو نزعة أو مبدأ أو هيئة. كما هو الحال بالنسبة لنزعة التحرر أو الوعي أو التضامن...الخ

كما نلاحظ أن الصراع يحتدم في البنية العاملية، ويتأزم من الناحية الدرامية بوجود تصادم بين العامل المساعد و العامل المعيق في النص المسرحي بما يمثلهما من شخصيات و فواعل. ونشير إلى أن الرهان في مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح يكمن في تحرير الإنسان من العبودية و الاستغلال الاجتماعي، وكذا تحرير الذات المتشائمة القلقة من عقدها النفسية، يضاف إلى ذلك زرع قيم التعاطف و المحبة بين أفراد المجتمع. وهكذا فمسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح تفتح كما رأينا باب الأمل في تحقيق الموضوعات المرغوب فيها، ويتجلى ذلك بوضوح في انعتاق عريب من العبودية و تحرر ابن الرومي من سوداويته و انطوائه و خروجه إلى الأسواق، ثم تماسك أهل مدن الصفيح في الدفاع عن منازلهم للحيلولة دون هدمها من قبل أصحاب المشروعات السياحية.

البعد الاجتماعي

تتعدد القضايا التي عالجتها هذه المسرحية و تتنوع، ولكن قضيتين أساسيتين تأتيان في مقدمة القضايا التي تم التركيز عليها، وهما:

أ – الاستغلال الاجتماعي

إن إثارة موضوع مدن الصفيح في هذه المسرحية ة هو مؤشر مبكر على تحويل هذا الموضوع الى قضية مركزية في العمل المسرحي.

وقد واجه سكان حي الصفيح، كما مر بنا، ما كان يحاك لهم في الخفاء تحت واجهة مشروع سياحي يدر الخير العميم على الجميع بمن فيهم السكان الفقراء، وفي الوقت الذي كان فيه الهدف الحقيقي هو هدم أكواخهم و تشريدهم و بناء مشروع سياحي لفائدة غيرهم. (اللوحة 3ص16-17)

لقد عبرت الشخصيات المنتمية لصنف المقهورين عن عمق المأساة حين تحدثت عن ظلم بغداد لأهلها. هكذا، نطق دعبل الأحدب على سبيل المثال:

... > –حدبتي ورثتها عن بغداد التي وزعت و ما أنصفت،) <...اللوحة 10 ص51(

إن إستراتيجية الكتابة المسرحية بنيت منذ البداية بين ابن دنيال و دنيازاد إذ نجدهما يوجهان جميع أقوال و أفعال الشخصيات لتشخيص مظاهر الاستغلال الاجتماعي بكل ما تتطلبه من مواجهة بين مستضعفين ومستقوين، ومن حضور لمن هم في موقع المساعدة أو المعارضة للطرفين. كما عملا على توضيح كون الشخصيات التاريخية مجرد أقنعة لمعاناة الإنسان الحالي في العالم العربي:

من الطبيعي أن يتحول القهر و الاستغلال الاجتماعي إلى مادة أساسية لبناء موضوع المسرحية، لذلك بالنظر إلى أن الفترة التي نشرت فيها لأول مرة كانت من أكثر فترات التاريخ العربي تركيزا على القضايا الاجتماعية و السياسية في معظم البلدان العربية، وقد كان ذلك سببا في تسهيل دخول بعض النظريات الاجتماعية و السياسية التي تنادي بالمساواة بين الناس و توزيع الثروات بطريقة عادلة أو تحقيق الديمقراطية و العدالة الاجتماعية.

ب – استغلال المرأة

اعتبرنا استغلال المرأة قضية مستقلة لما حظيت من اهتمام خاص ومتميز في عالم النص المسرحي، علما أننا أشرنا إلى الدور الريادي في الفكر و التمرد، ونشر الوعي لدى شخصية نسائية أساسية وهي شخصية عريب.

معظم النماذج النسائية الموجودة في هذه المسرحية خاضعة لقهرية مزدوجة:

–سلطة السيد مقابل خضوع العبد. وهنا رجع المؤلف إلى نظام الرقيق في التاريخ العربي من أجل تقوية صور الاستغلال الجنسي للنساء على الخصوص.

–سلطة المال الذي حول جسد المرأة وروحها معا إلى مادة للاستهلاك.

ولقد أشرنا سابقا إلى تمرد عريب ورفضها أن تجمع بين أن تكون سلعة تباع و تشترى، وأن تمنح عواطفها للأسياد. هكذا عبرت عن حلمها بالتحرر حين مثلت رفضها الانصياع لرغبات رئيس المجلس البلدي في شخص حبابة، كما أنها رفضت أن تبادل ابن الرومي مشاعره العاطفية وصك شرائها بين يديه. (اللوحة 14 ص74). وقد اندمجت قضية المرأة في هذا العمل مع قضية التحرر الاجتماعي العام. وهذا ما يفسر عودة عريب إلى ابن الرومي من أجل دعوته إلى الخروج من عزلته ليعانق قضايا الناس في الأسواق متعللة بدعوته للبحث عن خلخالها الضائع (اللوحة16 ص 91)

وهناك في النص قضايا أخرى لها ما يصلها بالقضيتين الأساسيتين المذكورتين، ومنهما:

ج – مساندة القاهر ضد المقهور من أجل الحصول على المال

ففي مرحلة من مراحل حضور ابن الرومي في النص المسرحي، بدا مساندا لسلطة المجلس البلدي

من أجل الحصول على المال. وقد سلك طريق التكسب بشعره على عادة شعراء العصر العباسي، أو على ديدن من يبيع فنه و جهده الفكري طمعا في الحصول على المال.
د – قضية الحرية
باعتبارها شرطا أساسيا للوجود الفردي و محورا لتبادل العواطف الإنسانية. وقد مثلت عريب هذا الجانب أفضل تمثيل حين قادت ابن الرومي بالحوار و المنطق إلى تحريرها من العبودية، ثم قادته هو نفسه إلى تحرير نفسه. كما أن شخصيات حي الصفيح كانت تبحث دائما عن عالم جديد يكون فيه الإنسان طليقا حرا. هكذا كان جحظة المغني يحلم أمام أصحابه ...> :احترقت بنا الشوق الأزرق، فقدت وزني، تبخرت، تحررت من نعلي وقميصي، ومن بقايا الموت والأكفان) <... اللوحة15 ص77(
البعد النفسي
الجدير بالذكر أن النص المسرحي قد ركز على ما يمكن أن يبتلى به كل ممالئ للقاهرين من قلق ووساوس واضطرابات تجعله عاجزا في كثير من الأحيان عن أن يعيش حياة إنسانية مفعمة بالمحبة و التآزر. وهذا في الواقع بعد نفسي حاضر بقوة في النص المسرحي وخاصة من خلال الشخصية المركزية، وهي شخصية ابن الرومي على الأقل في مرحلة هامة من حياتها المسرحية. ولعل هذا الحضور القوي للتوتر النفسي يعود بالدرجة الأولى إلى الحمولة النفسية التاريخية لما كان يعرف عن هذه الشخصية من اضطرابات ووساوس وتشاؤم و تطير. وقد استطاع عبد الكريم برشيد أن يستغل هذه المعطيات و يبلورها بخلق مناخ من التوتر حولها لما كان لها من علاقات مع شخصيات المسرحية الأخرى، وخاصة عريب وجيران ابن الرومي بكل ما فيهم من عيوب كانت دائما تستفز مشاعره وتجعله كارها للحي و أهله، منطويا على نفسه، قابعا وراء باب بيته. على أن المسرحية حاولت أن تضيف إلى البعد النفسي التشاؤمي بعدا عاطفيا أخر مر بالمرحلة الحسية و انتقل إلى مرحلة عاطفية إنسانية بين ابن الرومي و عريب، وبينهما من جهة وسكان حي الصفيح من جهة أخرى. يقول ابن الرومي معبرا عن مشاعره نحو عريب في عز لحظات التلاؤم العاطفي بينهما وخاصة بعد أن حررها من العبودية:
... >عريب ... عيناك بحر الأقيانوس، في أغوارهما ضاع كل ملاح وغواص) <...اللوحة14 ص .74(
أما عاطفة المحبة وصفاء الروح التي اجتاحت ابن الرومي في نهاية المسرحية نحو جيرانه فقط عبر عنها كما يلي...>:عيسى، جحظة،دعبل ، أشعب، اقتربوا، اقتربوا يا من في أحداقكم أقرأ ما في القلب)<... اللوحة16 ص89(
وعلى العموم فالجانب النفسي و العاطفي في المسرحية، وظف دائما لتدعيم العلاقات بين الشخصيات وتوترها بما يخدم البعد الاجتماعي و الدرامي فيها.
الفضاء في "ابن الرومي في مدن الصفيح"
يظل عبد الكريم برشيد في احتفاله المسرحي وفيا لفضائه الأثير الممثل في ساحة الحي: "يرفع الستائر عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور القصدير وأخرى من القصب. ظلام شبه تام، تنبعث من "النوافذ" أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة"...
إن الساحة تشكل البؤرة التي سيلتقي فيها ابن دنيال بجمهوره، فهي فضاء الفرجة التي تتيح إمكانية استعادة لحظات حميمية ولقاء مباشرا بين الممثلين والجمهور دون فواصل أو قطائع. وفي حوار الطفل وابن دنيال:
يقول الطفل: ترى أين تمضي دائما هذه العربة؟.
ابن دنيال: إلى ساحة بغداد والشام.

مما يؤشر على الحضور المكثف والاستراتيجي للساحة، فابن دنيال حيث حل وارتحل تشكل الساحة فضاءه الأثير.
وإذا كان المسرح في بداياته بسيطا، فإن الاحتفالية في نصوصها الإبداعية لا تشذ عن هذه القاعدة، إذ لا نكاد نجد من العناصر المؤثثة للفضاء المسرحي سوى عنصر الإضاءة بوصفها لغة درامية تقوم بوظيفة التبئير عبر الإشارة إلى الفضاءات الأخرى المشكلة للنص الدرامي.
"تنطفئ الأنوار بينما يبقى الستار مسدلا بفتحة متحركة تكشف عن رجل متحرك يخترق صفوف الجمهور.
إننا إزاء فضاء الخشبة حيث يقدم ابن دانيال وابنته فرجاتهما، وهو فضاء ليس في نهاية المطاف سوى فضاء الساحة/فضاء اللعب. هذا، وقد وظفت الإضاءة كتقنية تسعف في خدمة ثنائية الإخفاء والكشف، إذ نجد في اللوحة المسرحية المعنونة بـ "ابن الرومي يفتح الباب..." ما يلي:
"يغرق المنظر الخلفي داخل بقعة مظلمة. تُحرك إلى الأمام قطع سينوغرافية تمثل دار ابن الرومي يسمع طرق شديد على الباب " إن غاية هذه الإشارة الواردة في هذا الإرشاد المسرحي هي رسم البيت الذي به يحيا ابن الرومي في وحدة قاتلة وعزلة مملة بعيدا عن هموم الناس وقضاياهم. وكذا الدلالة على الفقر والتهميش، وغياب أي استراتيجية ناجحة قادرة على تحسين الوضع. يقول المقدم وهو في ساحة الحي:
"اسمعوا لقد قرر أعضاء المجلس البلدي أن يقوموا بترحيل سكان هذا الحي إلى مكان ما... وعليه فلا بد من إفراغ حي القصدير حالا حتى يمكن هدمه من بناء فنادق سياحية جميلة. "
ورغم حقارة الحي ووضعه المزري، فإن أهله يجمعهم شغف للاجتماع حول خيال الظل الذي لا ينفصل عموما عن همومهم وقضاياهم الآنية وانشغالاتهم الراهنة يقول ابن دانيال:
"سأحكي عن شاعر فقير مثلكم في أكواخ الخشب والقصدير، سنحكي عن ابن الرومي الجديد ... سادتي امنحوني أحداقا واسعة وسمعا مرهفا فأنا لست مؤرخا. لا ولست معلم صبيان، وعليه فإن كل مشابهة مع التاريخ إن هي إلا اتفاق ومحض مصادفة."
إن حكاية الشاعر الفقير هاهنا هي حكاية ابن الرومي الذي أقفل الباب خلفه وابتعد عن الناس وانتكاسات الحياة وإحباطاتها ليوصف بالخوف والتشاؤم والقلق والانغلاق الذي سيتحول إلى انفتاح تام وتواصل كامل مع الناس عندما وعى بأن شقاءه يرتبط بوضعه الاجتماعي المزري في حي فقير حيث سيادة الغبن والظلم والاستغلال والتفاوت الاجتماعي ليقرر الاختلاط والنضال ممثلا بذلك نموذج الإنسان الاحتفالي العاشق للحياة والرغبة في النضال.
ولم يكن فضاء الحي القصديري قاتما تماما وسلبيا كليا، بل تضمن دلالات أخرى تجعل الحياة فيه أمرا ممكنا والاستمرار في العيش فيه متاحا، من قبيل العلاقات الاجتماعية الوطيدة بين ساكنيه؛ مما يؤشر على التضامن والتعاون والتآزر، وهو ما يجسد حوار ابن الرومي وأشعب المغفل. (صص 25-26)، علاوة على لحظات وجدانية وعلاقات حميمية منحت ابن الرومي شحنة نفسية في مواجهة الفقر ويتعلق الأمر بعلاقة العشق بينه وبين عريب الجارية:
–ابن الرومي: عشقتك قبل أن تكون الألوان والرداء، لو أحببتك والرداء يا فاتنة، لجعلت منك اثنين وأنت واحدة، حين أراك لا أرى شيئا سواك. في حضرتك تختفي كل الأشياء إلا أنت يا عريب...
–عريب: لم تجبني يا ابن الرومي... كيف تهواني
–ابن الرومي: شفافة كالنور، كالضياء، كغمامة وردية صافية، كالنبع بلا لون بلا ظل، أهواك يا جارية، أهواك يا عريب أهواك عارية...
فإذا كان بيت ابن الرومي سجنا قاتما وموحشا، فإن شخصية عريب قد أضفت عليه نوعا من

حيوية الحياة، فهي القلب النابض بالحب التي لا يهمها سوى إظهار جمال جسدها حتى يكون لها تأثير على عين الرجل يقول ابن الرومي:
"عريب، الكون ظلام وعماء، فكيف بلا نور أهتدي؟
امنحيني رفقتك فأنا الآن سجين الإسمنت والحجارة، سجين هذا السقف، سجين بغداد، سجين وساوسي وأوهامي السقيمة....
من غيرك لا أستطيع شيئا، فامنحيني يدك يا امرأة، امنحيني يدك".
دمج الأزمنة و الطابع الرمزي
إن أحداث المسرحية ، بكل بساطة ، تجري في الماضي والحاضر على السواء ،لأن ابن الرومي وعصر ابن الرومي هما مجرد خلفية تاريخية يراد منها تعرية الواقع الحالي بطريقة ترميزية (الزمن، إذن في المسرحية ، هو كل الزمن العربي ، والمكان هو كل المكان العربي) على حد تعبير كاتب المسرحية نفسه. غير أن رمزية عبد الكريم برشيد في هذا العمل مصرح بمدلولها في الوقت ذاته، وهذا ما جعل اللعبة الفنية مكشوفة إلى حد كبير من البداية إلى النهاية . والذي خفف من أثر هذه التعرية على المصداقية الفنية للعمل أن السارد ابن دانيال وابنته دنيازاد أخبرانا منذ البداية أن اللعبة الفنية في المسرحية ستكون دائما موضوع تفكير ومناقشة ، وهذا يعني أن المسرحية تتضمن خطابا واصفا في تضاعيفها (نقديا) يتأمل سيرورتها، ويناقش وسائل الأداء الفني فيها. وهذا الإجراء مهم، ونحن نناقش تقنية دمج الأزمنة والأمكنة، على مستوى الرؤية الشمولية للواقع العربي في هذا العمل المسرحي المتميز. وهي شمولية تزداد اتساعا لتحتوي العالم الغربي أيضا ، عندما تعالج المسرحية قضية المرأة من خلال وضعية الجارية عريب غالبا ما تميل المسرحيات الاحتفالية إلى كسر دائرة الانغلاق الزماني والمكاني ، " فالزمن الذي يدور فيه الحوار المسرحي هو زمن معنوي لا حدود له ولا معالم ، فهو أشبه ما يكون بالأبدية .." . ومن أمثلة دمج الماضي بالحاضر زمانا ومكانا : يقول أشعب لابن الرومي:
–هل نسيت أني راديو الحي ولا فخر
فاسم أشعب يحيلنا إلى الشخصية التي عاشت في الماضي ، وكلمة راديو تشير إلى فضاء حديث أما عريب فتقول في أحد حواراتها الذاتية:
–راقصة كنت في بيكال ... عارضة للأزياء كنت في باريس ... أنا عريب يعرفني نخاسو بغداد والقاهرة
وهكذا نجد شخصية عريب حاضرة في جميع الأزمنة والأمكنة . إنها تتحول إلى رمز كل امرأة في العالم تخضع للاستغلال.
لغة المسرحية
_استخدام تقنية المسرح داخل المسرح
أشرنا في البداية إلى أن من أهم مبادئ المسرح الاحتفالي تحويل المسرح إلى مجال لتحريك وعي الوعي ، أي جعل التشخيص المسرحي نفسه خاضعا للمساءلة والمناقشة والتعليق من داخل التشخيص نفسه . وهذا ما يطلق عليه التمسرح أو المسرح داخل المسرح. ومسرحية ابن الرومي تكاد تكون مبنية من بدايتها إلى نهايتها على هذه التقنية ، فابن دانيال وابنته يفتتحان العرض المسرحي بظهورهما على الخشبة ، لكنهما بدورهما يحركان لوحات مسرحية بواسطة عربة خيال الظل التي تحتل ، بعالمها، جانبا من مسرحهما، فيتواريان ثم يظهران عند نهاية كل لوحة أو بدايتها للقيام بتحريك جديد أو إغلاق، يقول ابن دانيال في نهاية اللوحة الرابعة ممهدا لإطلاقه لوحات مسرحية : " سأحكي. سأحكي عن شاعر فقير يعيش مثلكم في أكواخ القصدير ، سأحكي عن ابن الرومي الجديد ... " . إن دورهما يماثل إلى حد كبير دور السارد في

الرواية ، لكنه سارد من نوع خاص لأنه لا يكتفي بالتدخل بل يستعين بوهم إطلاق عالم التشخيص بواسطة آلة خيال الظل ، والمسألة هنا ليست سوى لعبة إيهامية لتكسير الرتابة المعروفة في العروض المسرحية التقليدية التي تقدم عرضها مباشرة للجمهور ، وهذا الإجراء شبيه بخاصية التغريب distanciation في مسرح بريخت أي تحويل المواقف اليومية لمعاناة الناس، بواسطة تدخل السارد، إلى واقع مدهش يستحق الاهتمام عبر إدراكها في حالة عزلة وغربة ، والهدف من ذلك تمكين الجمهور من الوقوف على مبعدة من الوقائع المعروضة ليصبح قادرا على اتخاذ موقف نقدي تجاهها ، أما الإجراءات المؤدية إلى خلق حالة التغريب فهي:

–إظهار تناقضات الشخصية

–جعل الممثل يعرّف بدوره في نفس الوقت الذي يؤدي فيه هذا الدور

–فتح إمكانية أداء أدوار متعددة في عرض واحد لممثل واحد

–استخدام الإنشاد والأحلام والمونولوجات الداخلية

–إدخال السرد في نطاق الحوار ، فكل شخصية يمكن أن تتحول إلى سارد.

ومعظم هذه الخصائص سنجدها في مسرحية ابن الرومي في مدن القصدير مما يدل على أن للكاتب صلة ما بالمسرح البريختي.

تستخدم تقنية المسرح داخل المسرح أيضا على مستوى شخصيات المسرحية الأخرى حيث نرى مثلا جوهرة وحبابة في اللوحة السادسة تتقمصان دور رجلين وتتحاوران مع عريب التي تحتفظ بدورها الحقيقي كجارية:

–جوهرة (وهي تمثل دور رجل) عجبا ترد لي مطلبا حقيرا وأنا من أنا . عريب، هل نسيت أنني أكبر المقاولين في بغداد؟

–عريب : ولتكن...

–حبابة (وهي تمثل أيضا دور رجل) وأنا هل نسيت مركزي في كل بغداد؟

يقوم هذا التشخيص المزدوج بتكسير رتابة التشخيص المسرحي ويجعل المشاهد يعيش حالتين في مشهد واحد. وهذا عامل أساسي في تقوية الوعي بالموضوعات المعالجة لدى الجمهور.

–السخرية

أساليب السخرية في الأعمال المسرحية وسيلة لإدراك المفارقات والمواقف المثيرة ، وهي لذلك بالغة الأهمية في إثارة انتباه المتلقي إلى عمق العيوب الفردية والتناقضات الاجتماعية . والسخرية من أهم الوسائل الفنية لبلورة مواقف الشخصيات وما يميزها من تعارض بين الأقوال والأفعال. أبرز شخصية كانت موضع سخرية في هذه المسرحية شخصية المقدم الذي كان يستهلك خطابا معسولا ؛لكنه يخفي دائما وراءه أخبار السوء بالنسبة للبؤساء في مدن القصدير.

–رضوان: كلنا في الحي سواعد . نخيط ألوف الألبسة ولا نلبس إلا جلدنا

–حمدان: في سخرية ، هكذا إذا تركوا جلدك آمنا، (يضحكون)

–المقدم: أنتم نخبة هذا الحي ، من أجل هذا اخترتكم ... أخبروني أولا : هل تعلمون لماذا أتيتكم؟

–حمدان: جئت تحمل أخبار السوء كعادتك...

–المقدم: لا، قل غير هذا.

–سعدان : فما رأيناك إلا رسول الشؤم والنحس.

ومن النماذج الجيدة لما يمكن تسميته بالسخرية الهادئة مقطع الحوار الذي يسخر فيه ابن الرومي من أشعب المغفل:

–ابن الرومي: نعم يا فاتح العينين وأعمى . عجبا ، رأيتني خارجا من المارستان وقلت عني

مريض.
–أشعب: إنه المنطق يابن الرومي
–ابن الرومي: قل يا أشعب، وهل إذا رأيتني خارجا من عرس تقول عني العريس ؟
وتبلغ ذروة سخرية ابن الرومي من محاوره حين يسأله أشعب : كيف تراني (وهو يزهو مفتخرا) عندئذ يقول له:
–ابن الرومي: كالرقعة في سراويل المهرجين.
–الإضحاك
يضفي الإضحاك الحيوية على العرض المسرحي، وهو مظهر من مظاهر الاحتفال والفرجة . ولا يكون دوره عادة موجها إلى التعاطف الإنساني، بل إلى تحقيق مواصلة الانتباه بالنسبة للمتلقين ، وهو يقدم لذلك متعة عقلية أو تخييلية، إنه بمثابة مكافأة تقدم إلى الجمهور جزاء انتباهه إلى ما يعرض أمامه من مواقف وأحداث وآراء، فهو خاصية تعبيرية ومدلولية في وقت واحد ، لهذا يعد من الأدوات الفنية في التعبير المسرحي كالسخرية تماما ، ومن نماذجه:
–أشعب: أخبروني أيضا ، هل أقوله (يقصد الخبر) واقفا كالخطباء أم جالسا كالعلماء؟
–دعبل الأحدب: قله وأنت طائر في الهواء.
–أشعب: بإمكاني ذلك أيضا.
–الجميع: (في نفس واحد) نعرف ذلك...
إن توظيف عنصري السخرية والإضحاك من خصائص المسرح الشعبي ، وتقليد معروف في أنماط الكتابة المسرحية التي تقوم على الاحتفال ، إذ يشكل الفرح على الخصوص أحد مظاهرها الأساسية.

_توظيف الأدب الشعبي و السرد الخطابي
من أهم علامات الاحتفالية في المسرح تحويله إلى مجال حيوي يستفيد من العادات والتقاليد والتاريخ والأدب الشعبي والأسطوري وجميع أشكال الفرجة الاجتماعية، كما أن توظيف خيال الظل يدخل في هذا الإطارالفني ويصبح آلية حيوية لتكسير رتابة المسرح التقليدي. تستغل صور وأشكال الشخصيات الأسطورية على المستوى السينوغرافي كما هو واضح من الإرشادات المسرحية الخاصة بالديكور أو المؤثثة للركح:
"موسيقى مرحة تظهر على الستارة . صور ظلية ذات أبعاد تاريخية وأسطورية"
ويتم تأكيد حضور الحكايات الشعبية العربية القديمة على لساني السارد ابن دانيال وابنته دنيازاد:
–ابن دانيال: (مقدما الصورة الأولى) سيدنا علي.
–دنيازاد: ... فوق السرحاني...
–ابن دانيال: مع العاتي راس الغول (موسيقى تختفي الصورة وتظهر أخرى)
–دنيازاد: الفارس المغوار.
–ابن دانيال: أبو زيد الهلالي... إلخ.
على أن توظيف المعطيات الواقعية للحياة الشعبية وغيرها من العناصر الاحتفالية ، إنما هو وسيلة فقط لتحريك الواقع والبحث فيما هو ممكن.
وقد سمح استخدام شخصيتين ساردتين أيضا بالتقليل إلى حد ما من الهيمنة التامة للحوار في اللوحات المسرحية . لذا تم توظيف المونولوج الذاتي ، إضافة إلى ما نسميه السرد الخطابي الذي يستلهم ما يشبه خطاب الحلقة بلغة غير دارجة ، ولكن بكثير من خصائص الخطاب الشفوي الذي نسمعه في الحلقات الشعبية . ومن أمثلته:

–دنيازاد: (تضحك ، تنادي في الجمهور المنشغل عنها)
ساداتي ، اقتربوا ... اقتربوا...
سأحكي عن الملاحم الجديدة، عن حاملي المشاعل والبنادق،
عن زارعي الزيتون والورد والبرتقال
عن سواعد ترفع للسماء غدا وتهدم أمسا.

–الديكور

يرى "بارت" أن المسرح يبث عددا من الإرساليات المتزامنة ، أي في وقت واحد. وكل إرسالية لها إيقاعها الخاص ومدلولاتها الإخبارية الخاصة. وفي مقدمتها الديكور والملابس والإنارة والممثلون وحركاتهم وإشاراتهم وكلامهم.

وفي مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" نتلقى كل المعلومات الخاصة بالديكور عن طريق اللغة في خانات الإرشادات المسرحية. وهي في الغالب مقاطع وصفية شبيهة إلى حد ما بمقاطع الوصف في الروايات. تبدأ اللوحة الثانية هكذا: " يرفع الستار عن ساحة تحيط بها مجموعة من دور الصفيح، وأخرى من قصب، ظلام شبه تام، تنبعث من النوافذ أضواء خافتة ترسلها شموع هزيلة... إلخ"

هذا بالنسبة للنص، أما في العروض التي قدمت لهذا العمل فالديكور سيكون حاضرا بجميع عناصره دفعة واحدة ، لكنه يتغير من لوحة إلى أخرى.

وعلى العموم فإن المسرحية حافلة بشتى أنواع التقنيات التعبيرية ووسائل الأداء الفنية ذكرنا معظمها ، وبقي أن نشير إلى الإنارة والظلال والموسيقى لتكتمل معالم الصورة الفنية للعرض المسرحي المفترض ، وهو عرض يمثل بجميع عناصره المتفاعلة مثالا دالا على الاتجاه الاحتفالي الذي تبناه برشيد خلال حياته الفنية الطويلة.

–الشعر والإنشاد

لتدعيم الطابع الاحتفالي والفرجوي طعّم برشيد الحوار المسرحي باللغة الشعرية وبالإنشاد . ويرتبط ظهور الشعر في هذه المسرحية بالحوار الذاتي، ويجري على لسان شخصية شاعرة هي شخصية ابن الرومي، إلا أن عنصر الإدهاش في هذا الإجراء هو أن ابن الرومي لا يلقي شعرا تقليديا كما نتوقع، بل يعبر عن حالته المتأزمة بشعر حر كالآتي:

"آه لو كنت أقرأ الرمل والكف
لأنزع عن عيوني الأسيرة
حديد القيد والقفل
آه لو كنت بحارا أو عرافا من فينيقيا
لأرحل في أحداق ساعة ،
أطوف الغد والآتي
ثم أعود بالنبأ"...

أما الإنشاد والغناء ، فغالبا ما يتصلان في المسرحية بتجسيد الأحزان الجماعية أو التحميس على ارتياد المواقف الإيجابية ذات البعد الاجتماعي. هكذا نجد أصحاب ابن الرومي من جيرانه في حي القصدير يحاولون بالغناء توجيه انتباهه إلى ما تمثله عريب من رموز وقيم عليا كان عليه أن ينتبه إليها:

–المجموعة: (تغني) عجبي لك يا مالك الشمس
تغمض العين وتغفو
والناس في عرس ؟

–دعبل الأحدب: من بيته السماء وعريب الثريا
–عيسى البخيل : أبدا لا تغفو عينه
استخدام الشعر والغناء في هذه المسرحية يعكس غالبا مواقف أساسية لدى بعض الأبطال الطامحين إلى التحرر والانعتاق من ربقة الاستغلال والقهر. كما يعكس روح التضامن والألفة والنصيحة المتبادلة بينهم لأجل ترسيخ هذه القيم. لذا كان معظم الشعر والإنشاد في المسرحية جاريا على لسان الشخصيات التي تحمل هذه القيم، أما الشخصيات المناوئة لها فلا يرد على لسانها شيء من ذلك.

القراءة التركيبية

لقد تبين لنا أثناء القراءة التحليلية أن هذا العمل المسرحي يمثل حلقة مهمة في تطور الكتابة المسرحية المغربية و العربية على السواء، وهو يلتقي إلى حد كبير مع بعض التجارب المسرحية الاحتفالية الأخرى كأعمال الطيب الصديقي على سبيل المثال لا الحصر.
وقد لاحظنا أن جميع المبادئ الاحتفالية كانت مجسدة في هذا النص، سواء من حيث الموضوعات أو من حيث وسائل التعبير والعرض المسرحي.
و أهم هذه المبادئ تحريك الواقع ومحاولة استشراف المستقبل، فموضوع المسرحية كما رأينا هو واقع التفاوت الحاصل بين فئة اجتماعية تسكن مدن القصدير وفئة أخرى تمعن في استغلالها. وقد عبر الكاتب عن ذلك بترسانة من الوسائل الفنية والتعبيرية المستمدة من التاريخ والتراث الثقافي العربي، واستطاع أن يعيد تشكيل قطاع اجتماعي نموذجي يمثل الإنسان الواقع تحت ظروف الاستغلال القاسية، كما عالج مشكلة المرأة ووسع نطاق دائرة الاستغلال التي تسحقها في القديم و الحديث، في العالم العربي وخارج العالم العربي. وتوسل في معالجة القضايا المطروحة ذات الأبعاد النفسية والعاطفية بآليات السخرية والإضحاك والتمسرح واللغة الشعرية والغناء والإنشاد والسرد الخطابي، ووصف مشاهد الديكور وأشكال الحكي الشعبي و الأسطوري، بالإضافة إلى حضور الخطاب الواصف في تضاعيف الحوار بين الشخصيات، وهو ما جعل المسرحية بمثابة مهرجان فني ودلالي ونقدي يستحق الاهتمام والتقدير.
ولعل هذا ما جعل النقاد المغاربة المهتمين بالمسرح الاحتفالي (وخاصة منهم عبد الرحمان بن زيدان) يرون أن >الاحتفالية كشكل من أشكال الوعي بالمسرح العربي، وبالتأصيل و السياقات العربية والعالمية، كانت تدعوا إلى معرفة هزات العصر وهزات الواقع وأعطاب التاريخ العربي، كي يسهل الدخول إلى زمن الكتابة الدرامية العربية كتعبير عن ارتباط الذات بموضوعها أو التعبير عن هذا الموضوع بأطروحات جديدة تبحث عن الممكن والمحال في اللغة وبناء الشخصيات وفي نقد خلل العلاقات داخل الوطن العربي .<
وعبر عبد الكريم برشيد نفسه عن الغاية الأساسية من الاحتفالية فقال:
>طموح الاحتفالية كان وما يزال أكبر وأخطر من مجرد تقديم نصوص مسرحية ولقاءات فنية، لأن الأساس هو إيجاد مجتمع عربي آخر يكون أكثر حقيقية وأكثر حيوية وأكثر صدقا وأكثر تحررا، وأن يكون الإنسان فاعلا بالمسرح ومنفعلا به (...) كذلك تهدف الاحتفالية إلى إيجاد مدينة فاضلة أخرى يعيش فيها الإنسان و يتعايش مع النبات وتختفي فيها الغابات الإسمنتية القاتلة(....
لقد نظر عبد الكريم برشيد إلى الاحتفالية من زاوية كونها حركة مسرحية تسير في ركاب النزعة الأنتربولوجية باعتبارها تحمل دعوة إلى الأصول، وفي هذا الصدد لاحظ حسن يوسفي أن >> ظهور "الاحتفالية" كاتجاه مسرحي خرج من رحم مسرح الهواة كان مؤشرا على بروز ما نسميه بالحساسية الأنتربولوجية في المسرح المغربي، لاسيما وأنه اتجاه جعل من مسألة العودة إلى

الأصول قضيته المركزية(...) إن هذا المنطق الذي يتقاسمه برشيد مع من دعوا قبله إلى الاحتفال في التقليد الغربي منذ جان جاك روسو حتى آخر تيارات الطليعة الغربية يترجم نزوعا نحو ترسيخ مختلف القيم الإنسانية التي يقوم عليها الاحتفال وعلى رأسها الحس الجماعي والتواصل المباشر، وهما- كما نعلم- خاصيتان أساسيتان لما سماه الأنتربولوجيون بـ: "المجتمعات الأصلية.<< ” وقد فهمت الاحتفالية في كثير من ردود الفعل النقدية السلبية بطريقة تبسيطية أي باعتبارها دعوة للاحتفال بمفهومه الظاهر أي الغناء و الرقص والفرح، وهذا ما جعلها عرضة لانتقادات عنيفة وخاصة من خصومها المسيسين. وقد انبرى عبد الكريم برشيد للرد على هذه الانتقادات وإعادة رسم معالم تصوره لمفهوم الاحتفالية مرات عديدة باعتبارها صورة حية عن الواقع الاجتماعي بكل مل فيه من فرح و حزن على السواء.

تحليل درس المؤلفات قراءة في مسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح" لعبد الكريم برشيد القراءة التوجيهية

تقديم

الفن المسرحي نشاط إبداعي قديم، بدأ بشكل ناضج عند اليونان، يقوم على التشخيص، و يستثمر اللغة إلى جانب الحركات والإشارات، و يتأسس على جملة من المكونات كالشخصيات و الفضاء و الجمهور، وما يتعلق بالنص و عناصر تهم العرض و أخرى مرتبطة بالتلقي.

اشتهر المسرح اليوناني بنوعين من المسرح:المأساة (التراجيديا)، و الملهاة (الكوميديا)، لكن المسرح فيما بعد تطور و تداخلت موضوعاته لتشمل قضايا اجتماعية و مشاكل يومية و مآس فردية و جماعية فألغيت الحدود بين الملهاة و المأساة لتؤسس الدراما الحديثة.

لم يكن لدى العرب مسرح بالمفهوم الذي ظهر عند اليونان، لكن الحياة العربية سجلت مشاهد و فنون و مواقف مرتبطة بشكل من الأشكال المسرحية مثل:خيال الظل و احتفالات الأعياد والمواسم التي استخدم فيها التشخيص بكل أبعاده، لكن الفن المسرحي المقعد انتقل إلى العالم العربي في بداية النهضة العربية مع الاتصال بالغرب عبر البعثات أو الاستعمار، فظهرت فرق في مصر و بلاد الشام اعتمدت نصوصا مترجمة في الغالب تم تطور المسرح العربي تدريجيا على مستوى التأليف و التشخيص حتى أصبح اليوم متأصلا متنوعا تتجاذبه تيارات متعددة. و تعتبر مسرحية ابن الرمي في مدن الصفيح محاولة من محاولات المسرح العربي في المغرب لإثبات الخصوصية العربية في التأليف و العرض في آن واحد.

أبرز خاصية يتميز بها المسرح أنه خطاب يتشكل من دلائل و رموز و علامات يتداخل فيها ماهو لغوي بما هو غير لغوي، و ماهو معرفي بما هو فني و جمالي، إضافة إلى الارتباط بالوهم و التخيل و اللعب في الإنجاز التمثيلي، لذلك يتشكل الخطاب المسرحي من عدة نصوص مختلفة متداخلة و متكاملة هي:النص الدرامي و النص السينوغرافي والنص المعروض و نص الجمهور.

المسرح الاحتفالي

نستند هنا، إلى بيان مجموعة الاحتفالية في مراكش الصادر سنة 1979 ثم إلى الشروح التي قدمها عبد الكريم برشيد نفسه في بعض كتبه التطرية و النقدية. وقد حصر مبادئ الاحتفالية في ما يلي:

-تؤمن الاحتفالية، في المقام الأول، بأسبقية الحياة على الفكر. فالاحتفال فعل حيوي يحمل في ذاته إحساسه و فكره.

-الاحتفالية تعادي السكون و الثبات كما تخرج من دائرة الإتباع و الاتفاق إلى أفاق الإبداع و الاختلاف .

-تلتزم الاحتفالية بكل فكر تقدمي ينادي . مبادئ الحرية و العدالة و كرامة الإنسان .

-الإنسان هو مالك حق التعبير الحر عن الرأي الحر في مجتمع يفترض أيضا أن يكون حرا .

-الاحتفالية تتجنب ، قدر الإمكان ، السقوط في الايدولوجيا لكنها تعادي المادة و الآلية التي هي ضد أنسنة الإنسان.

-تقبل الاحتفالية بالتجريب في الفن المسرحي و البحث و محاورة الذات و الثقافات الأخرى .

-الاحتفالية هي لقاء حي مباشر، يقوم على الحوار و المشاركة بالإشارة و الحركة و الإيماء و الرقص و الغناء و التراتيل، لذلك فهي تحاول ل دائما إلغاء الحدود بين الجمهور و المنصة .

-يجب أن تختزل الاحتفالية ثقافة بكاملها، فهي سلوك و آداب و غناء و رقص و أزياء و حناء و عمران و عادات و أهازيج و معتقدات وحكايات و أمثال و حكم مختلفة.

ويرى حسن المنيعي أن الاحتفالية ظهرت في المغرب في بداية السبعينات.دون أن تكون منقطعة الصلة مع واقع الفرجة في التراث العربي ومع بعض النظيرات الغربية . أمام مفهوم الاحتفال ، فهو لقاء حي تتواصل فيه الذوات ، و هو ثورة ضد المألوف و العادي تؤدي إلى >>الإدهاش <<أي إلى إدراك المعرفي الذي يؤدي بدوره إلى التجاوز، تجاوز التناقضات القائمة في المجتمع و العمل على تغييرها (...) وهو بالأساس تطلع إلى المستقبل و حركة مستمرة تبدد كل ثبات و سكونية.

و الاحتفالية تحقق هذا الغرض بعرض أفعال حيوية، تستلهم الحكايات و الأساطير و العادات و التقاليد و الاحتفالات الشعبية من أجل أن تعيد عيشها بطريقة جديدة، مخالفة بذلك صرامة المسرح الدرامي الذي >>يحيي ما كان كأنه جلسة لتحضير الأرواح.<<

و الاحتفالية، بوصفها تجربة معرفية، هي بمثابة ثورة مسرحية، لأنها تحول المسرح إلى مجال لمحاسبة التجربة المسرحية نفسها أو خلق ما يسمى بالمسرح داخل المسرح أي تحويله إلى تمسرح (théatralité). و قد عبر عبد الكريم برشيد أيضا عن حقيقة هذا التوجه الجديد الموسوم بإدراج الحس النقدي داخل الحركية المسرحية في تجاربه الخاصة.

و الأهم من ذلك كله هو ضرورة تمييز الاحتفالية عن المسرح التأصيلي القومي الذي دعا إليه يوسف إدريس و علي الراعي و توفيق الحكيم، فلا وجود للاحتفالية في رأي عبد الكريم برشيد إذا ما كان هناك تقديس للتراث و وعي خاطئ بحقيقة الشخصيات التاريخية أو انسياق مع ثنائية النحن و الأخر. ينبغي للاحتفالية أن تؤكد حضور الذات الإنسانية العامة و علاقات الذوات الفردية داخل هذا الحضور الكوني، مع تأكيد الحق في الوجود و الاختلاف، و تكوين رؤية للعالم و تطوير الإبداع و التجربة. الخ

و على العموم، يمكن إعادة تلخيص ما أشرنا إليه بخصوص تحديد مفهوم الاحتفالية في ما يلي:

-الاعتماد على عفوية اللقاء و الحوار بين الممثلين، و على المبادرات الآنية التي تأتي عفو الخاطر.

-إبراز عنصر (الإدهاش) بابتكار أفكار و مواقف جديدة يكون لها دور في تقوية وغي الجمهور.

-إبراز التناقضات الاجتماعية و العمل على تجاوزها بتغيير الواقع و استشراف آفاقه .

-استلهام الاحتفالات الشعبية و الوقائع التاريخية و الحكايات و الأساطير و التقاليد، و توظيفها بمنظورات جديدة.

-تجديد العرض المسرحي بخلق وعي الوعي داخل المسرح أي المسرح داخل المسرح.(مثال: ابن دنيال يمثل دور الحاكي بخيال الظل، لكنه فبل التمثيل يناقش و يعلق ما سيحدث فيه. و بعد اكتمال الأحداث يعود إلى التعليق من جديد).

-تحطيم الحدود التقليدية الموجودة بين الخشبة و الجمهور (يدخل ابن الرومي من جهة الجمهور يجر عربة خيال الظل مصحوبا بابنته دنيازارد)

القراءة التوجيهية: عتبات النص

-عتبة المؤلَّف (المسرحية)

كتب "عبد الكريم برشيد" مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في خريف 1975 بمدينة الخميسات ، وانتهى من كتابتها في متم نفس السنة بمدينة الدار البيضاء. نشرت لأول مرة على صفحات مجلة *الآداب البيروتية* في عددها الثالث سنة 1978.بعد ذلك في مجلة *الفنون المغربية* في عددها الأول من سنة 1979.لتظهر في حلة جديدة سنة 2006 حيث قامت دار النشر* اديسوفت البيضاء*بطبعها ونشرها .

في ربيع 1979 قدمت مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمراكش ،حيث حازت على جائزة أحسن نص مسرحي، وقد تزامن هذا التقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي وصدورها بيانها الأول. يقول برشيد في هذا الصدد " لقد كتبت هذه المسرحية قبل ظهور البيان الأول للمسرح الاحتفالي سنة76. وبالرغم من ذلك فقد جاءت تحمل كل إرهاصات المسرح الاحتفالي "..

إن النص المسرحي" ابن الرومي في مدن الصفيح" عبارة عن سلسلة من اللوحات تعكس كل واحدة منها حدثا من الأحداث، كل لوحة تجسد عملا فنيا متكامل الأجزاء، فهي ورشة بحث في عناصر الصراع التاريخي والطبقي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح.

-عتبة المؤلِّف (عبد الكريم برشيد)

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة1943م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام 1971م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي 2003م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار سابق لوزارة الشؤون الثقافية، و أمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

1.عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة 1976؛

2.امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة 1982؛

3.حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1983؛

4.المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا1989-1990؛

5.اسمع ياعبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985؛

6.الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة1993؛

7.الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة1993؛

8.مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا؛

9.الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر؛

10.المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن؛

11.غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنة1999؛

12.ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ماهو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2005؛

دواعي تأليف المسرحية

غالبا ما تترك دواعي تأليف الأعمال الأدبية لتقديرات القراء أو لمضامين النص، حيث يمكن أن تستخرج منها إما بشكل مباشر أو ضمني. و الحال أن عبد الكريم برشيد لم يحدثنا مباشرة عن دواعي تأليف المسرحية، لكن الظروف التاريخية التي نشرت فيها أول مرة (سنة1978) كانت طافحة بالمعاني و الدلالات. ففي أواخر السبعينات من القرن الماضي كانت الحاجة إلى تغيير الواقع العربي المأزوم سياسيا و اجتماعيا تدعو كثيرا من التيارات الفكرية والاديولوجية إلى المناداة بضرورة إصلاح المجتمعات العربية، لما كان يلاحظ فيها من تفاوت اجتماعي بين الطبقات، و ما كانت تعانيه الفئات الفقيرة على الخصوص من مشاكل و ضغوط و استغلال؛ ولذلك فاهتمام مسرحية ابن الرومي بمدن القصدير له دلالة واضحة. على أن أسباب تأليفها هو معالجة قضية الفقراء و المهمشين في المدن العربية؛ غير أن اختيار الشكل المسرحي بالذات لمعالجة هذا الموضوع المركزي كانت له دوافع فنية و ثقافية عبر عنها الكاتب في حديثه عن الاحتفالية، و هو ما بيناه سابقا عند التعريف بها. فقد كانت الغاية هي تجديد المسرح العربي و جعله يتسم بالطابع المحلي. و هذا ما يفسر اللجوء إلى التراث العربي، و إلى الشخصيات المرموقة فيه، و توظيفها من أجل أداء دور ايجابي في الواقع، بالإضافة إلى الاستفادة من العادات و مظاهر الاحتفال في الحياة العربية. لذا فدواعي التأليف كما نرى هي:

ـ أولا: اجتماعية و سياسية، غايتها إثارة الانتباه إلى الوضع المزري للطبقات الفقيرة في المجتمع، و الدعوة إلى تغيير واقعها المأساوي.

ـ ثانيا: إبداعية و فنية، غايتها تحويل المسرح إلى نوع أدبي مطبوع بالخصوصيات العربية. وذلك من خلال توظيف التراث بجميع مظاهره و مكوناته الاحتفالية.

عتبة العنوان:

يتضمن عنوان المسرحية مفارقة أخرى مثيرة للانتباه: ابن الرومي في مدن الصفيح، و هي مفارقة مؤسسة، كما نرى، على شقين:

ابن الرومي: الشاعر المعروف الذي عاش في العصر العباسي بين سنتي(836 -896 م) ،وهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جورجيس الرومي. شاعر كبير من طبقة بشار و المتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، وقيل مات مسموما على يد أحد وزراء الدولة العباسية، وكان تعرض له بالهجاء. قال عنه المرزباني>:لاأعلم أنه مدح أحدا من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلت فائدته من قول الشعر و تحاماه الرؤساء و كان سببا لوفاته .<و من أشهر الخصال النفسية التي طبعت شخصية الشاعر نزعة التشاؤم و التطير، ولذلك عاش بئيسا قلقا متوترا سيئ الحظ.

مدن الصفيح: وهي عبارة متداولة، على الخصوص في المغرب، للدلالة في وقتنا الحالي على أحياء قصديرية تكونت في العصر الحديث مع بداية الاستعمار الفرنسي بسبب هجرة أهل البوادي إلى المدن من أجل العمل في المراكز الصناعية، لكنها توسعت كثيرا فيما بعد بعوامل أخرى كالجفاف و فقدان الأراضي الزراعية و سوء توزيع الثروات بين الطبقات الاجتماعية إلى أن أصبحت مدنا حقيقية تتراكم فيها المشاكل الاجتماعية و الصحية

يحمل العنوان، إذن، دلالة مفارقة تقوم بدور الإغراء من أجل معرفة كيف ستكون عليه شخصية تاريخية معروفة استقدمت من التاريخ القديم لتعيش في مدن الصفيح في عصرنا الحالي.

تحديد الجنس الأدبي:

يتضمن الغلاف أيضا عبارة تحدد نوعية النص، كتبت تحت عنوان المسرحية مباشرة إلى اليسار : >نص مسرحي <و بذلك تتأسس العلاقة التعاقدية بين الكاتب و القراء على الوضوح التام. فالعمل ليس رواية ولا نصا شعريا بل هو مسرحية تعتمد التشخيص و الحوار مادتين أساسيتين في بنائها، وفي نفس الوقت تؤطر تلك العبارة النص في نطاق الأعمال الأدبية التخييلية، وقد قدمنا تعريفا بفن المسرح في بداية هذا الفصل.

عتبة الـغـلاف:

أ) الواجهة الأمامية لغلاف المسرحية

يتآزر التصريح بنوعية العمل، مع الصورة الفوتوغرافية الملونة التي توجد في القسم الأسفل من الغلاف، وهي بالفعل تمثل لقطة مسرحية يتفاعل فيها خمسة ممثلين: ثلاثة رجال و امرأتان في وضعية حركية تشخيصية وتجاوبية تدل على وجود حوار و انفعالات جارية بينهم. وفي الخلفية

تبرز معالم الديكور، و هي تمثل مبان عتيقة تطل من ورائها صومعة مضاءة، لكن هذه المباني ليست من الصفيح كما ورد في العنوان. واللون الغالب على وجه الغلاف هو اللون الأسود، فهل لذلك علاقة بتشاؤم ابن الرومي؟ هذه مجرد قراءة افتراضية لصورة الغلاف لا تلزم بالضرورة القراء جميعهم. و تحت الصورة نقرأ العبارة التالية التي تتكلف بتحديد نوعية الاتجاه المسرحي الذي ينضوي تحته النص: احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة، و هذا يقودنا إلى مزيد من التدقيق في هوية المسرحية، فهي من النوع الاحتفالي الذي دعا إليه الكاتب عبد الكريم برشيد و غيره من رواد المسرح المغربي منذ أواسط السبعينات من القرن الماضي.

ب) الواجهة الخلفية لغلاف المسرحية

يحتوي الغلاف الخلفي على صورة ملونة للكاتب عبد الكريم برشيد، تقوم بشبه تعريف لمعالم وجه هذه الشخصية لمن لم يسبق لهم أن تعرفوا عليها أو لتأكيد مطابقة الاسم على الشخصية بالنسبة لمن يعرفونه. أما الكتابة التعريفية فهي تؤكد المؤهلات العلمية والمناصب الإدارية لا غير. أما المساهمات الإبداعية و العلمية فيشار إليها أسفل الواجهة الخلفية. و هذا يعني أن التعريف بالمكانة الاجتماعية و العلمية تبوأ منزلة بارزة على حساب التعريف بالمكانة الأدبية. وتحت عنوان هذا المؤلَّف، يثبت المؤلف فقرة من ثمانية أسطر موقعة باسمه تمثل خطابا تقويميا واصفا يقدم في الواقع تحديدا دقيقا لموضوع المسرحية قائم على ثنائيات تفاعلية متعددة هي ما يكوّن عالم الإنسان. و تأتي هذه الثنائيات على الشكل التالي:

الماضي و الحاضر/ الشرق و الغرب/ الفقراء و الأغنياء/ الرجل و المرأة/ الكائن و الممكن/ الأضواء و الظلال/ الأجساد و الأشباح/ الأحلام و الأوهام/ المسرح و ما وراء المسرح/ الوجوه و الأقنعة.

هذه الفقرة التعريفية بالمسرحية تمثل قراءة ذاتية، لأنها صادرة عن كاتب المسرحية نفسه، و هي نوع من الاستباق غير المرغوب فيه عادة من قبل القراء و النقاد على السواء، لأنها تحد، و لو افتراضيا، من حرية التمثل و التفاعل الحر مع النص، على أنها قد تقدم خدمة مجانية لمن ليس لهم صبر على قراءة كاملة للكتاب ما دامت تضع أمامهم خلاصة مركزة عن طبيعة تركيب المسرحية، و أنماط الصراع فيها و أهدافها الإنسانية

دراسة تحليلية لمسرحية "ابن الرومي في مدن الصفيح.لعبد الكريم برشيد الجزء الثاني

أ) الواجهة الأمامية لغلاف المسرحية
يتآزر التصريح بنوعية العمل، مع الصورة الفوتوغرافية الملونة التي توجد في القسم الأسفل من الغلاف، وهي بالفعل تمثل لقطة مسرحية يتفاعل فيها خمسة ممثلين: ثلاثة رجال و امرأتان في وضعية حركية تشخيصية وتجاوبية تدل على وجود حوار و انفعالات جارية بينهم. وفي الخلفية تبرز معالم الديكور، و هي تمثل مبان عتيقة تطل من ورائها صومعة مضاءة، لكن هذه المباني ليست من الصفيح كما ورد في العنوان. واللون الغالب على وجه الغلاف هو اللون الأسود، فهل لذلك علاقة بتشاؤم ابن الرومي؟ هذه مجرد قراءة افتراضية لصورة الغلاف لا تلزم بالضرورة القراء جميعهم. و تحت الصورة نقرأ العبارة التالية الني تتكلف بتحديد نوعية الاتجاه المسرحي الذي ينضوي تحته النص: احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة، و هذا يقودنا إلى مزيد من التدقيق في هوية المسرحية، فهي من النوع الاحتفالي الذي دعا إليه الكاتب عبد الكريم برشيد و غيره من رواد المسرح المغربي مند أواسط السبعينات من القرن الماضي.
ب) الواجهة الخلفية لغلاف المسرحية
يحتوي الغلاف الخلفي على صورة ملونة للكاتب عبد الكريم برشيد، تقوم بشبه تعريف لمعالم وجه هذه الشخصية لمن لم يسبق لهم أن تعرفوا عليها أو لتأكيد مطابقة الاسم على الشخصية بالنسبة لمن يعرفونه. أما الكتابة التعريفية فهي تؤكد المؤهلات العلمية والمناصب الإدارية لا غير. أما المساهمات الإبداعية و العلمية فيشار إليها أسفل الواجهة الخلفية. و هذا يعني أن التعريف بالمكانة الاجتماعية و العلمية تبوأ منزلة بارزة على حساب التعريف بالمكانة الأدبية. وتحت عنوان هذا المؤلَّف، يثبت المؤلف فقرة من ثمانية أسطر موقعة باسمه تمثل خطابا تقويميا واصفا يقدم في الواقع تحديدا دقيقا لموضوع المسرحية قائم على ثنائيات تفاعلية متعددة هي ما يكوّن عالم الإنسان. و تأتي هذه الثنائيات على الشكل التالي:
الماضي و الحاضر/ الشرق و الغرب/ الفقراء و الأغنياء/ الرجل و المرأة/ الكائن و الممكن/ الأضواء و الظلال/ الأجساد و الأشباح/ الأحلام و الأوهام/ المسرح و ما وراء المسرح/ الوجوه و الأقنعة.
هذه الفقرة التعريفية بالمسرحية تمثل قراءة ذاتية، لأنها صادرة عن كاتب المسرحية نفسه، و هي نوع من الاستباق غير المرغوب فيه عادة من قبل القراء و النقاد على السواء، لأنها تحد، و لو افتراضيا، من حرية التمثل و التفاعل الحر مع النص، على أنها قد تقدم خدمة مجانية لمن ليس لهم صبر على قراءة كاملة للكتاب ما دامت تضع أمامهم خلاصة مركزة عن طبيعة تركيب المسرحية، و أنماط الصراع فيها و أهدافها الإنسانية
القراءة التحليلية
المتن الحكائي :
فضاء المسرحية امتداد لكل المدن العربية التي تعيش وطأة التهميش والفقر، سكانها بسطاء، حرموا من أدنى شروط العيش. وتطرح المسرحية إلى جانب هم الإنسان في بلوغ قوته اليومي،هاجس المكان/المأوى كهدف ثان في حياة متقلبة.ليصير الإفراغ وحلول البنايات الجديدة الشاهقة عوض الواقع- الحي القصديري- آفة مجتمع الحي .وتحضر عريب رغم واقع المجون لتنقذ ابن الرومي من عزلته و تخرجه إلى معانقة هموم ومشاكل ذاته/المجتمع.
تحتوي مسرحية " ابن الرومي في مدن الصفيح" سبع عشرة لوحة احتفالية تجسد عالمين: عالم الخيال وعالم الواقع.

يدخل ابن دنيال صاحب خيال الظل بعربته الفنية ليقدم فرجته للجمهور مع ابنته دنيازاد التي تذكرنا بأسماء شخوص ألف ليلة وليلة.لكن المسؤول عن الستارة يرفض السماح له بالدخول مادام العرض المسرحي لم يبدأ؛ لكنه سيتعرف عليه بعد أن يكتشف أنه من كبار المخايلين المتخصصين في خيال الظل, وقد أتى إلى الركح من أوراق التراث الصفراء ليظهر ما لديه من الحكايات والمرايا بدلا من هذه المناظر والمشاهد التي يسعى أصحابها إلى بنائها جاهدين، وفيها يفصلون الأغنياء عن الفقراء، بينما المسرح حفل واحتفال ومشاركة جماعية.
ويعرف ابن دنيال بنفسه وابنته، ويقدمان نفسهما للجمهور كراويين سيقدمان له مجموعة من شخصيات خيال الظل قصد تسليته وإفادته، وابن دنيال المخايل نزل من التاريخ المنسي إلى هامش الحاضر ليزرع بشارته وأمله في المستقبل. بعد ذلك، يتحلق الأطفال حول عربة خيال الظل التي تنعكس في ستارتها الظلال والأضواء لتنسج أنفاسا احتفالية من الخيال والواقع، ولتعبربحكاياها عن فئات مجتمع المدائن والأقطار، قريبة كانت أو بعيدة، بكل تناقضاتها الحياتية.
وينتقل الكاتب من الخيال، ومن لعبة خيال الظل إلى الواقع، واقع المدينة القصديرية ذات الأحياء الصفيحية حيث نلتقي بسكانها ولاسيما حمدان ورضوان وسعدان، هذه الطبقة الشعبية التي أنهكتها الظروف المزرية كالفقر والداء والبطالة وضغوطات الواقع التي لا تتوقف. يقصد المقدم هذه الفئة ليخبرها بضرورة الرحيل لتحويل هذا الحي الذي لا يناسبهم إلى فنادق سياحية جميلة تجذب السياح وتدر العملة الصعبة على البلد ريثما يجد لهم المجلس البلدي مكانا لإيوائهم في أحسن الظروف. لكن أهل الحي رفضوا هذا المقترح وقرروا أن يكون موعد الرحيل من اختيارهم أنفسهم بدلا من أن يفرض عليهم من فوق، وهو لا يخدمهم لا من قريب ولا من بعيد. وتدل الأسماء العلمية التي يحملها الثلاثة على السخرية والتهكم والمفارقة، إذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة و رضوان على الرضى على غرار عنوان المسرحية الذي يثير الحيرة والاستغراب المفارق.
ويحاول ابن دنيال أن يستقطب أهل الحي وأطفاله الصغار لكي يقدم لهم فرجة تنعكس على خيال الظل بعوالمه الفنطاستيكية وشخصياته التاريخية والأسطورية؛ لكن هذه الحكايات والقصص لم تعد تثير فضول السامعين وتشد انتباههم. لأنها حسب دنيازاد بعيدة عن واقعهم الذي يعيشون فيه. لذلك اختارت دنيازاد أن يكون الموضوع قريبا من حقيقة المشاهدين يمس مشاكلهم ويعالج قضاياهم ويطرح همومهم، أي: أن يكون المعطى الفني شعبيا. وهذا ما قرر ابن دنيال أن يفعله، أن يحكي لهم قصة الشاعر ابن الرومي في مدينة بغداد التي قد تكون قناعا لكل المدن المعاصرة، كما يكون ابن الرومي الشاعر المثقف قناعا لكل المثقفين المعاصرين.
بعد ذلك، ينقلنا ابن دنيال عبر صور خيال الظل وظلاله إلى بغداد المعاصرة بأكواخها الفقيرة وأحيائها القصديرية ومنازلها الصفيحية لنجد ابن الرومي منغلقا على نفسه منطويا على ذاته لا يريد أن يفتح بابه على العالم الخارجي ليرى الواقع على حقيقته . ويزداد ابن الرومي الشاعر المنكمش الخائف على نفسه من العالم الخارجي تشاؤما وتطيرا من الوجوه التي كان يجاورها في حيه الشعبي المتواضع: أشعب المغفل الذي يتهمه ابن الرومي بالغيبة والنميمة ونقل الأخبار بين الناس والتطفل عليهم، وجحظة الحلاق الذي كان يزعجه بأغانيه المستهجنة، ودعبل الأحدب بائع العطور والمناديل الذي يعتبره وجه النحس والشقاء، وعيسى البخيل الإسكافي العجوز الذي كان يعتبره رمزا للشح والتقتير.كل هذه الوجوه الشقية المنحوسة كان يتهرب منها الشاعر العالم، ويكره العالم لأنه لم يجد إلا بيتا يطل على البؤساء والأشقياء والمعوقين والفقراء التعسين.لذا أغلق بابه على هؤلاء الناس ولم يتركه مفتوحا إلا للذين يغدقون عليه النعم والأفضال من أمثال الممدوحين والأغنياء ورجال السلطة والأعيان، وخاصة رئيس المجلس البلدي. ويقصد الشاعر بيت عمته

الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز الحياة وتسليه في دروبها المظلمة الدكناء. ولم يجد سوى عريب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة تشاركه سواد الليالي ووحدته المملة القاتلة في كوخه الذي لا يسعد أي إنسان، سيما أنه يجاور دكاكين الجيران المنحوسين الأشرار؛ مما جعله يعاني من عقدة التطير والانطواء على الذات والهروب من بغداد المدينة وعالمها الخارجي ليعيش حياته في أحضان عريب سلطانة الحسن والدلال بكل حواسه

.

ويتحول ابن الرومي من شاعر مثقف إلى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة، حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكتابة قصيدة شعرية يصور فيها بؤس الحي الصفيحي الذي يعيش فيه مع أولائك المنحوسين الأشقياء قصد طردهم من هذا الحي، وهدم أكواخه التي يعشش فيها الفقر والداء والبؤس والنحس وبناء فنادق سياحية تجلب العملة الصعبة لحكام بغداد الأثرياء وأعوانهم.
ويستمر ابن الرومي في تطيره ونحسه حيث لا يفتح الباب مطلقا ليعرف ماذا وراء عالمه الداخلي المقفل؛ بل كان يطل على الواقع الموضوعي من ثقب صغير في الباب، وكان لا يرى من بغداد سوى جيرانه الأشقياء التعساء، فيزداد تشاؤما إلى تشاؤم، وتسود الحياة في وجهه لولا الحب الذي تغدقه عليه جاريته الحسناء والأحلام اللذيذة التي تسعده في منامه ويقظته.
وينتقل ابن الرومي كما قدمه الراوي من شاعر متشائم متكسب إلى شاعر حالم مستلب ومغترب عن واقعه الخارجي، يعيش الخيال في واقعه، يركب السحاب وهو عالق بالتراب في كوخه الحقير، يتأفف من جيرانه الذين يحبونه ويحسون بمعاناته أيما إحساس.
ويتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قرروا الارتحال بعيدين عنه حتى يكون سعيدا في حياته ماداموا قد أصبحوا في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم؛ لكن ابن الرومي سيتعلم درسا مفيدا من عريب التي صارت حرة بعد انعتاقها من الرق وعبودية العقود المزيفة واختارت العيش معه شرط أن يفتح بابه للآخرين ولجيرانه الذين هم ضحايا لواقع الاستلاب والاستغلال من طغمة الجاه والسلطة، في هذا الحي الشعبي مع هؤلاء الناس الطيبين الأبرياء المزدرين من قبل المسؤولين وأصحاب القرار الذين يريدون ترحيلهم للاستيلاء على حيهم الذي يقطنونه واستثماره في مشاريعهم المدرة للغنى.
وسيصبح ابن الرومي شاعرا ثائرا يتصالح مع جيرانه، ويمنعهم من الرحيل، ويعترف بأخطائه الجسيمة التي اقترفها في حقهم، وبأن سماسرة السراب هم المسؤولون عن هذا الاستلاب والتخدير الاجتماعي، ويعدهم أن يكونوا يدا واحدة في وجه المستغلين وبائعي الأحلام الزائفة.
وتختار عريب في الأخير أن تدفع الشاعر إلى معرفة العالم الخارجي لتحريره من خياله وأوهامه وأحلامه وانكماشه الداخلي واغترابه الذاتي والمكاني، فأرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق؛ وبعد تردد وتجاهل قرر ابن الرومي أن ينزل عند رغبة عريب وأن يبحث لها عن خلخالها.
تجسد المسرحية - إذن- تقابلا بين عالمين: عالم الكلمة وعالم الحركة، وبين عالم الخيال الحالم والواقع المدقع، إنها ثنائية جدلية تصور صراع المثقف العربي مع السلطة والواقع وأخيه الإنسان.
لقد لاحظنا أن ابن الرومي عبر المسرحية مر بعدة مراحل:
-1ابن الرومي الشاعر المتشائم المنكمش

-2ابن الرومي الشاعر العاشق
-3ابن الرومي الشاعر المتكسب والمستلب
-4ابن الرومي الشاعر الثائر المتحرر من أوهامه.
إذ بعد الموت والضياع والاستلاب والانكماش الذاتي والموضوعي يعود الشاعر إلى الحياة مرة أخرى شاعرا جديدا يعانق قضايا الناس وهمومهم ويكابد آلامهم ومعاناتهم ويحارب معهم سماسرة الزيف والسراب، إنه يموت لينبعث من جديد على غرار أسطورة العنقاء التي قوامها الاحتراق والموت والتجدد مرة أخرى، كل ذلك بفضل فلسفة عشيقته عريب التي اقترحت عليه أن يتيه في العالم الخارجي ليعرف الواقع على حقيقته الواضحة دون زيف أو قناع. وهذا ما جعل عبد الكريم برشيد يقر بأن هذه المسرحية شاملة ومركبة من عدة مستويات: " لأن المسرحية تعتمد على بناء مركب. بناء تجسده مستويات متعددة ومتناقضة- مستوى الواقع- ومستوى خيال الظل- الحقيقية- الحلم- الوعي- اللاوعي- الحاضر- الماضي- أل(هنا)- أل(هناك)، ويمكن أن نحصر كل هذه المستويات وأن نختصرها في مستويين اثنين أساسين:
- مستوى الواقع، حيث الأحداث داخل حي قصديري منتزع من نفس المدينة التي تعرض بها المسرحية ومن نفس زماننا.
- أما المستوى الثاني فيدور داخل صندوق خيال الظل. وهو صندوق المخايل شمس الدين بن دانيال وابنته دنيازاد فيما بينهما. وعلى هذا الأساس فإن قصة ابن الرومي لا يمكن أن ينظر إليها نظرة واحدة موحدة..." ولكن من المؤكد أن لها ما يعادلها في الواقع. ثم إن المبدع ليس مطالبا باستنساخ هذا الواقع حتى نطالبه بأن يعكسه لنا عكسا فوتوغرافيا. فالواقع معطى تاريخي ولكنه أيضا حركة لا تعرف الاستقرار. لهذا فالمبدع مطالب بتشريحه في أبعاده المختلفة والمعقدة عبر متغيراته وثوابته من أجل تغييره وخلق المستقبل."
ويتبين لنا كذلك أن مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح مسرحية متركبة من لوحتين منفصلتين: لوحة واقع المدينة بأحيائها القصديرية وبؤسها المأساوي وانتشار الفكر الاستغلالي والتفاوت الاجتماعي والطبقي(لوحة الواقع الاجتماعي)، ولوحة ابن الرومي التي يعكسها التخييل الدرامي عن طريق خيال الظل(التخييل التاريخي والتراثي). وداخل هذا السرد التخييلي نجد صراعا بين راو يعيش على أنقاض الماضي والبطولة الضائعة وراو يعيش عصره ويعانق همومه مثل المثقف العضوي الذي تحدث عنه أنطونيو غرامشي.كما أن المسرحية تزاوج بين الأصالة " ابن الرومي- ابن دانيال" والمعاصرة " واقع المدينة".وتبقى المدينة فضاء دراميا وسينوغرافيا لكثير من الكتابات المسرحية لما لهذا الفضاء المعاصر من آثار سلبية على الإنسان المعاصر بسبب الطابع التشييئي للعلاقات الإنسانية الناتجة عن الرأسمالية الجشعة والليبرالية الاقتصادية الفردية والعولمة التي صارت تغولا من شدة الاحتكار والتغريب وتحييد الأصالة وكل الخصوصيات الحضارية والفكرية للشعوب الضعيفة أو النامية، وهو ما نجده في مسرحيات برشيد الأخرى مثل: إمرؤ القيس في باريس، والنمرود في هوليود أو عند المسكيني الصغير في: عودة عمر الخيام إلى المدينة المنسية، والخروج من معرة النعمان، و في أهل المدينة الفاضلة لرضوان أحدادو، ومرتجلة فاس لمحمد الكغاط، ومدينة العميان لمحمد الوادي، والهجرة من المدينة لعبد الكريم الطبال.
ويتبين لنا مما سلف، أن مسرحية ابن الرومي هي مسرحية احتفالية اجتماعية واقعية جدلية تستحضر التراث لغربلته وتعريته وتشخيص عيوبه قصد إضاءته من جديد وإعادة بنائه أو ترميمه عبر النقد الذاتي والتغيير الداخلي. وفي هذا الصدد يقول الدكتور مصطفى رمضاني: " برشيد قد وظف شخصية ابن الرومي كرمز للمثقف العربي غير المتموضع طبقيا، لأنه يعيش أزمة التأرجح بين طموحاته الطبقية والإحباطات المتتالية التي يعيشها في المجتمع. لهذا وجدناه يصور ابن

الرومي كشخصية مركبة: ابن الرومي الوصولي، ابن الرومي العالم، ابن الرومي الثائر. فابن الرومي شخصية قد خلقها برشيد من خياله حق

ملخص مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح

تلخيص عام مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح

تلخيص عام

مسرحية ابن الرومي في مدن الصفيح عبارة عن مسرحية احتفالية هدفها الأساسي تعرية الواقع الذي يعيشه الانسان في مدن الصفيح والتي تفتقد لأبسط شروط العيش الكريم

يأتي المخايل ابن دانيال ومعه ابنته دنيا زاد يحاولان صعود خشبة المسرح لكن دار بينهما وبين عامل الستار جدال حيث انه لم يعرفهما .ولم يسمح لهما بصعود الخشبة وبعدما تعرف عليهما صعدا المسرح معا. فقاما بتحية الحاضرين وقدما نفسيهما لهم . بعد قليل انضم لهما ثلاثة اطفال وهم فرحون بمجيء المخايل . ينتقل الكاتب من الخيال الى واقع المدينة القصديرية وهناك نلتقي نلتقي بسكانها حمدان وسعدان ورضوان . يقصدهم المقدم ليخبرهم انه يجب عليهم أن يرحلوا عن هذا الحي لضرورة تحويله الى فنادق سياحية جميلة . لكنهم رفضوا ذلك وتدل الاسماء التي يحملها الثلاثة على السخرية اذ يدل حمدان على الحمد وسعدان على السعادة و رضوان على الرضى . ولكن هؤلاء السكان يعيشون عكس ما تدل عليه اسمائهم.

يحاول ابن دانيال مرة اخرى استقطاب الجمهور الى خيال الظل بعوالمه الخيالية وشخصياته التاريخية والأسطورية . لكنه وابنته دنيازاد يلاحظان ان الملامح ماعادت تثير الناس . فأخبرته ابنته دنيازاد بضرورة تغيير القصص القديمة . وهنا قرر دانيال ان يروي لهم قصة ابن الرومي الشاعر الفقير الدي يسكن حيا من الأحياء القصديرية ببغداد.

وقد كان ابن الرومي شاعرا منغلق على نفسه منطويا على ذاته لا يريد ان يفتح بابه على العالم الخارجي. ويزداد تشاؤما من الوجوه التي يجاورها في حيه الشعبي القصديري أشعب المغفل. جحظة المغني (الحلاق) .دعبل الأحدب (بائع العطور والمناديل) عيسى البخيل (الاسكافي) . بعدها قرر ابن الرومي الذهاب الى بيت عمته الرباب باحثا عن جارية حسناء ترافقه في دهاليز حياته وتؤنسه في وحدته القاتلة . فلم يجد سوى عويب الشاعرة الجميلة التي دفع فيها كل ما اكتسبه من شعره ومدحه قصد الظفر بها عشيقة وأنيسة بعدها سيتحول ابن الرومي الى شاعر انتهازي متكسب لا يهمه سوى الحصول على الأعطيات والمنح من رجال الجاه والسيادة والسلطة حيث سيشتري رئيس المجلس البلدي ذمته بكابة قصيدة شعرية بصور فيها معاناة سكان الحي القصديري الذي يعيش فيه قصد طرد السكان منه وهدم اكواخه وبناء فنادق سياحية .

يستمر ابن الرومي في انغلاقه على جيرانه وكل من حوله حيث لا يفتح الباب لأحد . ونقطة الضوء الوحيدة في حياته هي عريب الجارية . بعدها سيتصالح ابن الرومي مع جيرانه الذين قررو الرحيل عنه مادامو في رأيه رموز الشر والنحس والتطير والتشاؤم . وسيعتذر منهم بعدما اعترف بالأخطاء الجسيمة التي ارتكبها في حقهم.

بعد ذلك ستقوم عريب بدفعه لمعرفة العالم الخارجي قصد تحريره من الخيال والأوهام.فأرسلته ليبحث لها عن خلخالها الذي ضاع منها في السوق .وبعد تردد وتجاهل وافق ابن الرومي اخيرا على ذلك . ويعود الكاتب الى خيال الظل وصاحبه ابن دنيال الذي ثار عليه المشاهدون من اهل الحي القصديري لأنه لم يمنحهم الحلول ويخبرهم عن ابن الرومي الثائر الذي خرج الى السوق بحثا غن الخلخال لكن ابنته دينازاد وهي من جيل الحاضر على عكس ابيها الذي مازال يعيش

احلام الماضي الاصفر تدعو الى الثورة والنضال والتغيير والتظاهر من اجل الدفاع عن الحقوق المشروعة فتختار الحركة بدلا من اللفظ البراق والشعارات الجوفاء

تلخيص اللوحات

اللوحة 1 : الى أين يرتفع الستار

في هذه اللوحة ثلاث شخصيات مسرحية عامل الستار ابن دنيال وابنته دنيازاد

في هذه اللوحة يحاول ابن دنيال هو وابنته دنيازاد صعود خشبة المسرح لكن عامل الستارمنعهم لانهلم يعرفهم فحاول ابن دنيال تعريفه عن نفسه واخيرا اشهر الدقات التقليدية الثلاث وينسحب عامل الستار

اللوحة 2 : رحلة المخايل الطويلة

الشخصيات في هذه اللوحة . ابن دنيال . دنيازاد .الاطفال الثلاثة يصعد ابن دنيال الخشبة ومعه ابنته يرحبان بالحاضرين ويلقون التحية عليهم ويعرفهم عن نفسه وعن ابنته دنيازاد . ينظم 3 أطفال الى ابن دنيال وهم فرحون بمجيء المخايل

اللوحة 3 : تحولات القصدير المنتظرة

شخصيات اللوحة : المقدم . اثنان من اعوانه . حمدان.سعدان.رضوان

ياتي المقدم ومعه اثنان من اعوانه ليخبر اناس الحي بانه سيتم هدم الحي الصفيحي الذي يسكنونه ولكي تبنى مكانه فنادق سياحية لجلب السياح لكنهم يرفضون الرحيل.

اللوحة 4 : المخايل القديم والملاحم الجديدة

يقف ابن دنيال امام الستار مع ابنته دنيازاد ويطلب من الناس الاقتراب ويدعوهم لطيف الخيال ينظم سعدان ورضوان وحمدان مشكلين جمهورا صغيرا .بدأ ابن دنيال بالتحدث عن طيف الخيال لكنه يلاحظ ان الملاحم القديمة ماعادت تثير الناس بعدما اخبرته بذلك دنيازاد. يفرح الجمهور بذلك ويتشوقون لما سيحكيه لهم المخايل وسرعان ما وجد ابن دنيال حكاية يحكيها لهم عن شاعر فقير اسمه ابن الرومي.

اللوحة 5 : افتح الباب أو لا أفتحه

يقرا ابن الرومي حوارا مسرحيا من كتاب بين يديه . فجأة يطرق اشعب المغفل باب المنزل . يفتح ابن الرومي الباب ويدور بينهما حوار حيث ان اشعب اعتقد ان ابن الرومي مريض لهذا قرر زيارته لانه جاره فجأة ت=كر ابن الرومي ان عليه ال=هاب لزيارة عمته الرباب

اللوحة 6 : عريب في زمن النخاسة الجديدة

في هذه اللوحة تتحدث جوهرة وحبابة وعريب عن معلمتهن الرباب ويقمن بتقليدها وتقليد صوتها وهن منشغلات بأعمال مختلفة فجأة يسمع صوت خارجي ينادي عمته الرباب

اللوحة 7 : ابن الرومي يسأل ضيف الله

تخرج المعلمة الى باب عند ابن الرومي لكنها لم تعرفه اخيرا تعرف انه شاعر يخبرها بانه يريد جارية من جواريها تقترح عليه ابنة الروم حبابة لكنه يرفضها ويوافق على عريب الجارية الحسناء الجميلة

اللوحة 8 : عريب والرحيل من بغداد الى بغداد

تجلس الجواري حبابة وجوهرة وعريب ويتجادبن اطراف الحديث . فجأة ياتي الى باب وتخبرهن بانها باعت عريب لشاعر اسمه ابن الرومي وبانه يجب ان تدهب معه الأن

اللوحة 9 : استراحة المخايل وطيف الخيال

يعود الكاتب مرة اخرى الى مخايل ياتي عاشور يحمل مسعس ويطلب من ابن دانيال وسعدان ورضوان وحمدان بان يعطوه المال .أخبروه بانهم لا يملكون شيئا فالمقدم سلبهم كل ما يملكون حيث طالبهم بالافراغ او الوت . يذهب عاشور بدعوى انه سيصفي بعض الحسابات . ويعود ابن دنيال مرة اخرى الى طيف الخيال والى ابن الرومي

اللوحة 10 مع جيران ابن الرومي

في هذه اللوحة ثلاث شخصيات جحظة وعيسى ودعبل يدور بينهم حوار طويل حيث تحدثوا عن اشياء متعددة وتحدثوا كذلك عن ابن الرومي حيث انه يعيش بينهم لكنه لا يخرج ابدا ولا يراهم كانه ليس منهم

اللوحة 11 : ابن الرومي يفتح الباب

بعد مدة طويلة من الانغلاق اخيرا ابن الرومي يفتح الباب بعدما جاءه الخادم يازمان وك=ب عليه واخبره بانه سفيان بن مروان شيخ التجار في بغداد . فاخبره بانه سيتم هدم الحي الذي يسكنون فيه وطلب منه ان يكتب شعرا حول ما يعيشونه في احياء القصدير

اللوحة 12 عجبي لك يا مالك الشمس

تعود مرة الى اخرى الى جيران ابن الرومي حيث ان جحظة المغني لا زال واقفا عند الزبون الابكم وهو يحلق راسه والزبون يحتج ودعبل وعيسى يراقبان ويضحكان بعد ذلك يذهبون عند ابن الرومي ثم سيغضب عند رؤيتهم حيث يراهم رموز النحس و التشاؤم

اللوحة13 : عريب الحلم تصبح اربعة

يحلم ابن الرومي بان يتحدث الى اربعة من عريب لكنهن في الحقيقة واحدة .

اللوحة 14 : أعطوه السفر والخطابة

في هذه اللوحة العودة مرة اخرى الى ابن دنيال واناس الحي (سعدان .رضوان.حمدان) ثم العودة مرة اخرى الى ابن الرومي والمجموعة المكونة من جيرانه جحظة وعيسى ودعبل يقررون جلب سلالم لرؤية ما اصاب ابن الرومي حيث انه كان يحدق في عريب دون كلام وبعدها بدا الحوار بينهما بعدها يعودون ومعهم سلم يصعدون وهم ينشدون يسمعهم ابن الرومي فيغضب

اللوحة 15 : الى اين يغيب المستوهون

تعود المجموعة مرة اخرى (جيران ابن الرومي) . بعذ ذلك يطلب ابن الرومي منهم ان برحلو لانهم يجلبون له النحس والتشاؤم

اللوحة 16 : وعادت عريب

تعود عريب الى ابن الرومي واخبرته بانه لا يمكنها ان تعيش في مكان اخر فهي تنتمي الى هؤلاء الناس والى هذا الحي المتواضع تطلب عريب من ابن الرومي ان يحضر لها خلخالها الضائع في السوق سيوافق على ذلك وسوف يتصالح مع جيرانه بعدما كان قد طلب منهم الرحيل لانهم رموز نحس بالنسبة له

اللوحة 17 : الى اين ينزل الستار

يعود الضو مرة اخرى الى ابن دانيال الراوي ومن معه يطلب منه حمدان وسعدان ورضوان ان يتم لهم قصة ابن الرومي لكن ابنته دنيازاد تخبره بامكانية اتمام القصة في مسرحية اخرى اما الان فيجب عليها اللحاق بالناس والذهاب حيث يذهبون فهي تنتمي اليهم

القراءة التوجيهية: عتبات النص (ابن الرومي في مدن الصفيح)

عتبة المؤلَّف (المسرحية)

كتب "عبد الكريم برشيد" مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في خريف 1975 بمدينة الخميسات ، وانتهى من كتابتها في متم نفس السنة بمدينة الدار البيضاء. نشرت لأول مرة على صفحات مجلة *الآداب البيروتية* في عددها الثالث سنة 1978.بعد ذلك في مجلة *الفنون المغربية* في عددها الأول من سنة 1979.لتظهر في حلة جديدة سنة 2006 حيث قامت دار النشر* اديسوفت البيضاء*بطبعها ونشرها .

في ربيع 1979 قدمت مسرحية" ابن الرومي في مدن الصفيح" في المهرجان الوطني لمسرح الهواة بمراكش ،حيث حازت على جائزة أحسن نص مسرحي، وقد تزامن هذا التقديم مع تأسيس جماعة المسرح الاحتفالي وصدورها بيانها الأول. يقول برشيد في هذا الصدد " لقد كتبت هذه المسرحية قبل ظهور البيان الأول للمسرح الاحتفالي سنة76. وبالرغم من ذلك فقد جاءت تحمل كل إرهاصات المسرح الاحتفالي "..

إن النص المسرحي" ابن الرومي في مدن الصفيح" عبارة عن سلسلة من اللوحات تعكس كل واحدة منها حدثا من الأحداث، كل لوحة تجسد عملا فنيا متكامل الأجزاء، فهي ورشة بحث في عناصر الصراع التاريخي والطبقي بين شرائح المجتمع العربي انطلاقا من عصر ابن الرومي وانتهاء بعصر مدن الصفيح.

-عتبة المؤلِّف (عبد الكريم برشيد)

ولد عبد الكريم برشيد بمدينة بركان سنة1943م. أتم دراسته الثانوية والجامعية بمدينة فاس حتى حصوله على الإجازة في الأدب العربي ببحث يهتم بتأصيل المسرح العربي. وفي عام 1971م، أسس فرقة مسرحية في مدينة الخميسات لاقت عروضها الاحتفالية صدى طيبا لدى الجمهور المغربي والعربي أيضا. وقد حصل على دبلوم في الإخراج المسرحي من أكاديمية مونبولي بفرنسا. ودرس بالمعهد العالي للفن المسرحي والتنشيط الثقافي بالرباط. وفي 2003م، حصل على الدكتوراه في المسرح من جامعة المولى إسماعيل بمكناس. كما تولى مناصب هامة وسامية مثل مندوب جهوي وإقليمي سابق لوزارة الشؤون الثقافية، ومستشار سابق لوزارة الشؤون الثقافية، و أمين عام لنقابة الأدباء والباحثين المغاربة، وعضو مؤسس لنقابة المسرحيين المغاربة. وقد كتب عبد الكريم برشيد الرواية والشعر والمسرحية والنقد والتنظير. وساهم في بلورة نظرية مسرحية في الوطن العربي تسمى بالنظرية الاحتفالية.

ومن إصداراته:

1.عطيل والخيل والبارود وسالف لونجة، احتفالان مسرحيان، منشورات الثقافة الجديدة سنة 1976؛

2.امرؤ القيس في باريس، منشورات الستوكي ووزارة الشبيبة والرياضة 1982؛
3.حدود الكائن والممكن في المسرح الاحتفالي، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1983؛
4.المسرح الاحتفالي، دار الجماهيرية بطرابلس ليبيا1989-1990؛
5.اسمع ياعبد السميع، دار الثقافة بالدار البيضاء سنة 1985؛
6.الاحتفالية: مواقف ومواقف مضادة، مطبعة تانسيفت بمراكش سنة1993؛
7.الاحتفالية في أفق التسعينات، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا سنة1993؛
8.مرافعات الولد الفصيح، اتحاد كتاب العرب، دمشق سوريا؛

9.الدجال والقيامة، الهيئة العامة للكتاب، القاهرة بمصر؛
10.المؤذنون في مالطة، منشورات الزمن؛
11.غابة الإشارات، رواية، مطبعة تريفة ببركان سنة1999؛
12.ابن الرومي في مدن الصفيح، مسرحية احتفالية يتقاطع فيها ما هو اجتماعي معاصر مع ماهو تراثي وأدبي تاريخي، النجاح الجديدة بالدار البيضاء سنة 2005؛
دواعي تأليف المسرحية
غالبا ما تترك دواعي تأليف الأعمال الأدبية لتقديرات القراء أو لمضامين النص، حيث يمكن أن تستخرج منها إما بشكل مباشر أو ضمني. و الحال أن عبد الكريم برشيد لم يحدثنا مباشرة عن دواعي تأليف المسرحية، لكن الظروف التاريخية التي نشرت فيها أول مرة (سنة1978) كانت طافحة بالمعاني و الدلالات. ففي أواخر السبعينات من القرن الماضي كانت الحاجة إلى تغيير الواقع العربي المأزوم سياسيا و اجتماعيا تدعو كثيرا من التيارات الفكرية والاديولوجية إلى المناداة بضرورة إصلاح المجتمعات العربية، لما كان يلاحظ فيها من تفاوت اجتماعي بين الطبقات، و ما كانت تعانيه الفئات الفقيرة على الخصوص من مشاكل و ضغوط و استغلال؛ ولذلك فاهتمام مسرحية ابن الرومي بمدن القصدير له دلالة واضحة. على أن أسباب تأليفها هو معالجة قضية الفقراء و المهمشين في المدن العربية؛ غير أن اختيار الشكل المسرحي بالذات لمعالجة هذا الموضوع المركزي كانت له دوافع فنية و ثقافية عبر عنها الكاتب في حديثه عن الاحتفالية، و هو ما بيناه سابقا عند التعريف بها. فقد كانت الغاية هي تجديد المسرح العربي و جعله يتسم بالطابع المحلي. و هذا ما يفسر اللجوء إلى التراث العربي، و إلى الشخصيات المرموقة فيه، و توظيفها من أجل أداء دور ايجابي في الواقع، بالإضافة إلى الاستفادة من العادات و مظاهر الاحتفال في الحياة العربية. لذا فدواعي التأليف كما نرى هي:
- أولا: اجتماعية و سياسية، غايتها إثارة الانتباه إلى الوضع المزري للطبقات الفقيرة في المجتمع، و الدعوة إلى تغيير واقعها المأساوي.
- ثانيا: إبداعية و فنية، غايتها تحويل المسرح إلى نوع أدبي مطبوع بالخصوصيات العربية. وذلك من خلال توظيف التراث بجميع مظاهره و مكوناته الاحتفالية.
عتبة العنوان :
يتضمن عنوان المسرحية مفارقة أخرى مثيرة للانتباه: ابن الرومي في مدن الصفيح، و هي مفارقة مؤسسة، كما نرى، على شقين:
ابن الرومي: الشاعر المعروف الذي عاش في العصر العباسي بين سنتي(836 -896 م) ،وهو أبو الحسن علي بن العباس بن جريج أو جورجيس الرومي. شاعر كبير من طبقة بشار و المتنبي، رومي الأصل، كان جده من موالي بني العباس. ولد ونشأ ببغداد، وقيل مات مسموما على يد أحد وزراء الدولة العباسية، وكان تعرض له بالهجاء. قال عنه المرزباني>:لاأعلم أنه مدح أحدا من رئيس أو مرؤوس إلا وعاد إليه فهجاه، ولذلك قلت فائدته من قول الشعر و تحاماه الرؤساء و كان سببا لوفاته .<و من أشهر الخصال النفسية التي طبعت شخصية الشاعر نزعة التشاؤم و التطير، ولذلك عاش بئيسا قلقا متوترا سيئ الحظ.
مدن الصفيح: وهي عبارة متداولة، على الخصوص في المغرب، للدلالة في وقتنا الحالي على أحياء قصديرية تكونت في العصر الحديث مع بداية الاستعمار الفرنسي بسبب هجرة أهل البوادي إلى المدن من أجل العمل في المراكز الصناعية، لكنها توسعت كثيرا فيما بعد بعوامل أخرى كالجفاف و فقدان الأراضي الزراعية و سوء توزيع الثروات بين الطبقات الاجتماعية إلى أن أصبحت مدنا حقيقية تتراكم فيها المشاكل الاجتماعية و الصحية

يحمل العنوان، إذن، دلالة مفارقة تقوم بدور الإغراء من أجل معرفة كيف ستكون عليه شخصية تاريخية معروفة استقدمت من التاريخ القديم لتعيش في مدن الصفيح في عصرنا الحالي.

تحديد الجنس الأدبي :

يتضمن الغلاف أيضا عبارة تحدد نوعية النص، كتبت تحت عنوان المسرحية مباشرة إلى اليسار : <نص مسرحي >و بذلك تتأسس العلاقة التعاقدية بين الكاتب و القراء على الوضوح التام. فالعمل ليس رواية ولا نصا شعريا بل هو مسرحية تعتمد التشخيص و الحوار مادتين أساسيتين في بنائها، وفي نفس الوقت تؤطر تلك العبارة النص في نطاق الأعمال الأدبية التخييلية، وقد قدمنا تعريفا بفن المسرح في بداية هذا الفصل.

عتبة الغلاف :

أ) الواجهة الأمامية لغلاف المسرحية

يتآزر التصريح بنوعية العمل، مع الصورة الفوتوغرافية الملونة التي توجد في القسم الأسفل من الغلاف، و هي بالفعل تمثل لقطة مسرحية يتفاعل فيها خمسة ممثلين: ثلاثة رجال و امرأتان في وضعية حركية تشخيصية وتجاوبية تدل على وجود حوار و انفعالات جارية بينهم. وفي الخلفية تبرز معالم الديكور، و هي تمثل مبان عتيقة تطل من ورائها صومعة مضاءة، لكن هذه المباني ليست من الصفيح كما ورد في العنوان. واللون الغالب على وجه الغلاف هو اللون الأسود، فهل لذلك علاقة بتشاؤم ابن الرومي؟ هذه مجرد قراءة افتراضية لصورة الغلاف لا تلزم بالضرورة القراء جميعهم. و تحت الصورة نقرأ العبارة التالية الني تتكلف بتحديد نوعية الاتجاه المسرحي الذي ينضوي تحته النص: احتفال مسرحي في سبع عشرة لوحة، و هذا يقودنا إلى مزيد من التدقيق في هوية المسرحية، فهي من النوع الاحتفالي الذي دعا إليه الكاتب عبد الكريم برشيد و غيره من رواد المسرح المغربي مند أواسط السبعينات من القرن الماضي.

ب) الواجهة الخلفية لغلاف المسرحية

يحتوي الغلاف الخلفي على صورة ملونة للكاتب عبد الكريم برشيد، تقوم بشبه تعريف لمعالم وجه هذه الشخصية لمن لم يسبق لهم أن تعرفوا عليها أو لتأكيد مطابقة الاسم على الشخصية بالنسبة لمن يعرفونه. أما الكتابة التعريفية فهي تؤكد المؤهلات العلمية والمناصب الإدارية لا غير. أما المساهمات الإبداعية و العلمية فيشار إليها أسفل الواجهة الخلفية. و هذا يعني أن التعريف بالمكانة الاجتماعية و العلمية تبوأ منزلة بارزة على حساب التعريف بالمكانة الأدبية. وتحت عنوان هذا المؤلَّف، يثبت المؤلف فقرة من ثمانية أسطر موقعة باسمه تمثل خطابا تقويميا واصفا يقدم في الواقع تحديدا دقيقا لموضوع المسرحية قائم على ثنائيات تفاعلية متعددة هي ما يكوّن عالم الإنسان. و تأتي هذه الثنائيات على الشكل التالي:

الماضي و الحاضر/ الشرق و الغرب/ الفقراء و الأغنياء/ الرجل و المرأة/ الكائن و الممكن/ الأضواء و الظلال/ الأجساد و الأشباح/ الأحلام و الأوهام/ المسرح و ما وراء المسرح/ الوجوه و الأقنعة.

هذه الفقرة التعريفية بالمسرحية تمثل قراءة ذاتية، لأنها صادرة عن كاتب المسرحية نفسه، و هي نوع من الاستباق غير المرغوب فيه عادة من قبل القراء و النقاد على السواء، لأنها تحد، و لو افتراضيا، من حرية التمثل و التفاعل الحر مع النص، على أنها قد تقدم خدمة مجانية لمن ليس لهم صبر على قراءة كاملة للكتاب ما دامت تضع أمامهم خلاصة مركزة عن طبيعة تركيب المسرحية، و أنماط الصراع فيها و أهدافها الإنسانية